

La adopción y consolidación de estilos arquitectónicos internacionales en Ecuador, ha tendido históricamente a llevarse a cabo dentro de un desplazamiento tardío e inclusive, a existir cuando en sus lugares de origen han dejado de ser vigentes. Particularmente en la ciudad capital, Quito, la corriente brutalista se desarrolló con un retraso aproximado de diez años; tiempo en el cual, fue posible visualizar pequeños o esporádicos indicios que anunciaban su aparición. No obstante, la tendencia fue rotundamente clara, recién hacia mediados de los años sesenta, cuando estructuras monumentales de hormigón armado, empezaron a poblar la ciudad. Dentro de la obra realizada durante dos décadas, por los arquitectos Oswaldo de la Torre, Milton Barragán y Ovidio Wappenstein, es posible evidenciar la presencia de este movimiento arquitectónico, representado en la ejecución de edificaciones de carácter público y privado de diversa escala.

Este trabajo consecuentemente, reconoce la existencia de obras representativas del movimiento arquitectónico brutalista en Quito, en un periodo de veinte años, e intenta ensamblar un discurso acerca de su adopción en el medio, así como su desarrollo y término. Ilustra, además, a partir del análisis gráfico, las características que dan valor a estas obras y que explican su clasificación dentro de esta categoría expresiva. Para desarrollar la investigación, se plantean las siguientes hipótesis:

- El origen del movimiento brutalista en la ciudad de Quito, se expone a través de obras seleccionadas del trabajo de los arquitectos Oswaldo de la Torre, Milton Barragán Dumet y Ovidio Wappenstein.
- La adopción, el florecimiento y el cierre de la corriente arquitectónica brutalista en Quito, se explica en cinco momentos claves que son relativos a condiciones históricas, económicas y políticas de la ciudad.
- Las características formales y funcionales de las obras seleccionadas, determinan tres modos de aproximación hacia el brutalismo.
- La producción quiteña puede ser enfrentada al entorno brutalista global, gracias a que se concibe sobre principios arquitectónicos universales.

El trabajo integra once proyectos de múltiples escalas, programas y representatividad dentro de la ciudad. Para su análisis, el documento se basa en la recopilación de la planimetría original como medio primordial para realizar la reconstrucción bidimensional y tridimensional. La selección no busca el equilibrio en el número de obras de cada autor, sino que evalúa la selección a partir de su pertinencia formal, espacial y material. Para estructurar el desarrollo de este movimiento en la ciudad, se propone la agrupación de las obras en cinco momentos temporales, en los que se pretende asociar la situación histórica de Quito, con la gestación de las obras, así como atar los factores que contribuyen a su particularidad y representatividad en el medio. El trabajo pretende situar a los tres personajes como exponentes iniciales de esta corriente, reconociendo simultáneamente que su trabajo promueve posteriores intervenciones en esa misma línea, de parte de otros profesionales.

La lectura descriptiva de los proyectos, se acompaña de la disección gráfica de las obras. Esta acción combinada, ubica las cualidades que sustentan a las edificaciones, dentro de la corriente en estudio y al mismo tiempo, determina el modo particular, al que cada uno de los creadores recurre en su gestión. La información develada, determina la existencia de múltiples clases o subcategorías en el brutalismo quiteño, por lo tanto, el trabajo ilustra los modos de aproximación a esta corriente, como principios arquitectónicos replicables. Una vez que las cualidades específicas de los proyectos se interpretan como lógicas de diseño, se asumen como herramientas útiles, para la orientación de las faenas de estudiosos del tema, así como el trabajo de proyectistas arquitectónicos.

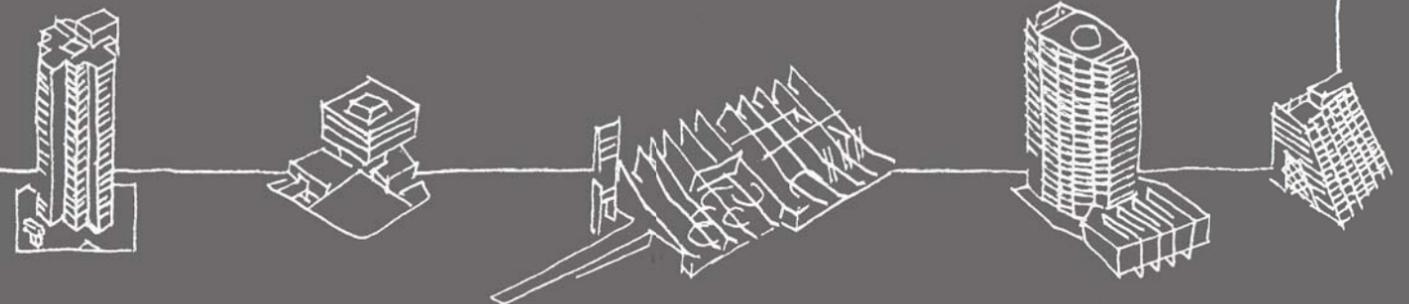
ARQUITECTURA BRUTALISTA EN QUITO 1960.1980  
DISECCIÓN GRÁFICA DE UNA HISTORIA EN CONCRETO

ARQUITECTURA BRUTALISTA EN QUITO 1960.1980  
DISECCIÓN GRÁFICA DE UNA HISTORIA EN CONCRETO

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUNYA  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA

TESIS DOCTORAL  
PABLO HERNÁN DÁVALOS MUIRRAGUI

BARCELONA,  
2020



PABLO HERNÁN  
DÁVALOS MUIRRAGUI

**ARQUITECTURA BRUTALISTA EN QUITO 1960.1980**  
DISECCIÓN GRÁFICA DE UNA HISTORIA EN CONCRETO



UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA  
BARCELONATECH

*Arquitectura brutalista en Quito 1960-1980:  
disección gráfica de una historia en concreto*

**Pablo Hernan Dávalos Muirragui**

**ADVERTIMENT** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del repositori institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<https://www.tdx.cat/>) a estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei UPCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCommons (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora

**ADVERTENCIA** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del repositorio institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio UPCommons No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCommons (*framing*). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the institutional repository UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading nor availability from a site foreign to the UPCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCommons service is not authorized (*framing*). These rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUNYA

**ARQUITECTURA BRUTALISTA EN QUITO 1960.1980**  
DISECCIÓN GRÁFICA DE UNA HISTORIA EN CONCRETO

PABLO HERNAN DÁVALOS MUIRRAGUI

BARCELONA, 2020

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTONICOS  
GRUPO DE INVESTIGACIÓN: FORM +  
DIRECTORA: ELENA FERNANDEZ SALAS



Pablo Hernán Dávalos Muirragui, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Arquitectura y Diseño Interior, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina MS004E, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo electrónico: [pdavalos@usfq.edu.ec](mailto:pdavalos@usfq.edu.ec)

## DEDICATORIA

A mi esposa Alexandra, por ser la  
compañera de todos mis proyectos.

A mis hijas Paola y Andrea, con la  
esperanza de ser un ejemplo para sus  
vidas.

## AGRADECIMIENTOS

A todos quienes han aportado en la elaboración de este documento con trabajo, datos, información o simplemente, con palabras de apoyo. Un agradecimiento especial a María José Chediak.

## INDICE

<b>PREFACIO</b>		
	Introducción	10
	Estructura de la tesis	14
	Referencias documentales	18
	Brutalismo. Contexto global e incidencia local	20
<b>CAPÍTULO 1. DECADA DEL 60</b>		
Momento 01.	Entorno en mutación y auto encargo	62
	Casa Barragán. Milton Barragán 1962.	78
	Casa de la Torre. Oswaldo de la Torre 1963.	100
Momento 02.	Monumentalidad, vocación escultórica y desafío estructural	120
	Edificio Administración EPN. Oswaldo de la Torre 1965.	140
	Templo La Dolorosa. Milton Barragán 1965-67.	164
	Edificio Artigas. Milton Barragán 1969-71	186
<b>CAPÍTULO 2. DECADA DEL 70</b>		
Momento 03.	Boom petrolero y crecimiento vertical	210
	Edificio PACO. Ovidio Wappenstein 1973-76.	224
	Edificio COFIEC. Ovidio Wappenstein 1974.	250
Momento 04.	Iconos y retorno al esculturalismo	274
	Edificio CIESPAL. Milton Barragán + Ovidio Wappenstein 1972-76.	288
	Templo a la patria. Milton Barragán 1976.	310
Momento 05.	Reflexión y cierre de una postura arquitectónica	332
	Edificio CFN. Ovidio Wappenstein 1976-77.	346
	Edificio ATRIUM. Milton Barragán 1978-81.	370
<b>CAPÍTULO 3. IDEAS COMUNES AL ENTORNO BRUTALISTA</b>		
	Ideas comunes al entorno brutalismo	392
Concepción estructural.		
	Base cruciforme	394
	Fachada portante	406
	Centro periferia	418
Concepción espacial.		
	Contenedor global	426
	Cascarón estructural	434
	Desarrollo en vertical	442
Concepción formal.		
	Adaptación al entorno	452
	Contraste con el entorno	460
<b>EPÍLOGO</b>		
	Arquitectura brutalista en Quito 1960-1980.	470
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		
	Textos, entrevistas, fondos documentales y créditos de figuras	482
<b>ANEXOS</b>		
	Anexo 01: Edificaciones brutalistas quiteñas: contexto y detalle	488
	Anexo 02: Registro de procesos de investigación y análisis.	546

SECCIÓN 01  
PREFACIO  
CAPÍTULO 01. DECADA DEL 60

## INTRODUCCION

La adopción y consolidación de estilos arquitectónicos internacionales en Ecuador, históricamente se ha llevado a cabo dentro desplazamientos tardíos, llegando inclusive a existir en momentos en los que en sus lugares de origen, han dejado de ser vigentes. Particularmente en la ciudad capital, Quito, la corriente brutalista se desarrolló con un retraso aproximado de diez años, tiempo en el cual fue posible visualizar pequeños o esporádicos indicios que anunciaban su aparición. No obstante, la tendencia fue rotundamente clara, a mediados de los años sesenta, cuando estructuras monumentales de hormigón armado, empezaron a poblar la ciudad. Dentro de la obra realizada durante dos décadas, por los arquitectos Oswaldo de la Torre, Milton Barragán y Ovidio Wappenstein, es posible evidenciar la presencia de este movimiento arquitectónico, representado en la ejecución de edificaciones de carácter público y privado.

Este trabajo consecuentemente, reconoce la existencia de obras representativas del movimiento arquitectónico brutalista en Quito, en un periodo de veinte años, e intenta ensamblar un discurso acerca de su adopción en el medio, así como su desarrollo y término. Ilustra, además, a partir del análisis gráfico, las características que dan valor a estas obras y que explican su clasificación dentro de esta categoría expresiva.

Para desarrollar la investigación, se plantean las siguientes hipótesis:

- El origen del movimiento brutalista en la ciudad de Quito, se expone a través de obras seleccionadas del trabajo de los arquitectos Oswaldo de la Torre, Milton Barragán Dumet y Ovidio Wappenstein.
- La adopción, el florecimiento y el cierre de la corriente arquitectónica brutalista en Quito, se explica en cinco momentos claves que son relativos a condiciones históricas, económicas y políticas de la ciudad.
- Las características formales y funcionales de las obras seleccionadas, determinan tres modos de aproximación hacia el brutalismo.

- La producción quiteña puede ser enfrentada al entorno brutalista global, gracias a que se concibe sobre principios arquitectónicos universales.

Respecto a la primera hipótesis, el trabajo integra once proyectos de múltiples escalas, programas y representatividad dentro de la ciudad. Para su análisis, el documento se basa en la recopilación de la planimetría original como medio primordial para realizar la reconstrucción bidimensional y tridimensional. La selección no busca el equilibrio en el número de obras de cada autor, sino que evalúa la selección a partir de su pertinencia formal, espacial y material.

Para estructurar el desarrollo de este movimiento en la ciudad, se propone la agrupación de las obras en cinco momentos temporales, en los que se pretende asociar la situación histórica de Quito, con la gestación de las obras, así como atar los factores que contribuyen a su particularidad y representatividad en el medio. El trabajo pretende situar a los tres personajes como exponentes iniciales de esta corriente, reconociendo simultáneamente que su trabajo promueve posteriores intervenciones en esa misma línea, de parte de otros profesionales.

La lectura descriptiva de los proyectos, se acompaña de la disección gráfica de las obras. Esta acción combinada, ubica las cualidades que sustentan a las edificaciones, dentro de la corriente en estudio y al mismo tiempo, determina el modo particular, al que cada uno de los creadores recurre en su gestión. La información develada, determina la existencia de múltiples clases o subcategorías en el brutalismo quiteño, por lo tanto, el trabajo ilustra los modos de aproximación a esta corriente, como principios arquitectónicos replicables. Una vez que las cualidades específicas de los proyectos se interpretan como lógicas de diseño, se asumen como herramientas útiles, para la orientación de las faenas de estudiosos del tema, así como el trabajo de proyectistas arquitectónicos.

## ESTRUCTURA DE LA TESIS

Después de una breve revisión de los fundamentos primarios de la corriente brutalista, el trabajo inicia con el estudio de un contexto global, situado entre la segunda mitad de la década del cincuenta, hasta mediados del setenta. Esta fracción temporal, emplaza al reconocimiento del movimiento y resume sus aportes más representativos, haciendo mención, a las expresiones iniciales o aquellas denominadas proto-brutalistas, de la segunda década del siglo veinte. A partir de la revisión de casos históricamente representativos, ya sea por sus aportes formales, espaciales o materiales, se elucubra sobre la posible traducción del movimiento desde su origen en Inglaterra y Europa Continental, hacia América. Situación, que intenta ser explicada a partir de la lectura de obras realizadas en este territorio, de parte de los maestros de la arquitectura de la época, que trazan una línea de trabajo que se reproduce a lo largo de todo el continente.

Llegando entonces al lugar de emplazamiento de los casos de estudio, se realiza una breve lectura, de los factores que convierten a Quito, en una tierra fértil para la corriente brutalista. Datos locales, que no están exentos de las referencias internacionales, debido a la migración europea a Ecuador, a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Dentro de esta sección, se examina brevemente las etapas iniciales de la formación de los primeros arquitectos ecuatorianos, cuyos maestros formados en el exterior, sientan bases de los saberes de estos nuevos profesionales. En este contexto, se sitúa a los tres personajes que, dentro de la ciudad capital, se convierten en los gestores del movimiento arquitectónico. Una breve introducción, que se amplía a lo largo del trabajo, al realizar la examinación de sus obras individuales, así como sus interferencias laborales.

Luego de esta visión introductoria, el trabajo se estructura en tres secciones o capítulos. Se inicia con la década del sesenta, en donde se establece dos momentos temporales. El primero, se centra en la determinación de las

iniciales del movimiento, contextualizando la situación formativa y laboral de los personajes. Paralelamente, se puntualizan los cambios en el entorno de ciudad, que determinan oportunidades de vinculación de los jóvenes arquitectos con el medio, así como la búsqueda de las primeras expresiones brutalistas, representadas en la pequeña escala de la vivienda. El momento temporal consecutivo, se asocia con el crecimiento profesional de los autores y su intervención en proyectos de mayor formato. En ellos, se ilustra por primera ocasión, características definidas como monumentalidad, vocación escultórica y desafíos estructurales.

El segundo capítulo, abarca la década del setenta, organizando la información en tres momentos. Se parte con una visión concentrada en los efectos ocasionados por el boom petrolero ecuatoriano y el modo en que el incremento de los recursos tanto públicos, como privados, repercute en la cantidad, calidad y características de las nuevas construcciones. Una ocasión, además, que genera un empuje oportuno, al movimiento arquitectónico en curso y que se entrelaza con la explosión edificatoria, que se extiende hasta el cuarto momento. En el, la generación de grandes íconos es el tema fundamental y se vincula, con aquellos proyectos en los que el potencial formal o la búsqueda del esculturalismo es evidente. Se cierra la sección, con el estudio de proyectos que representan las últimas expresiones brutalistas de la década, en donde se observa una revisión de los fundamentos iniciales.

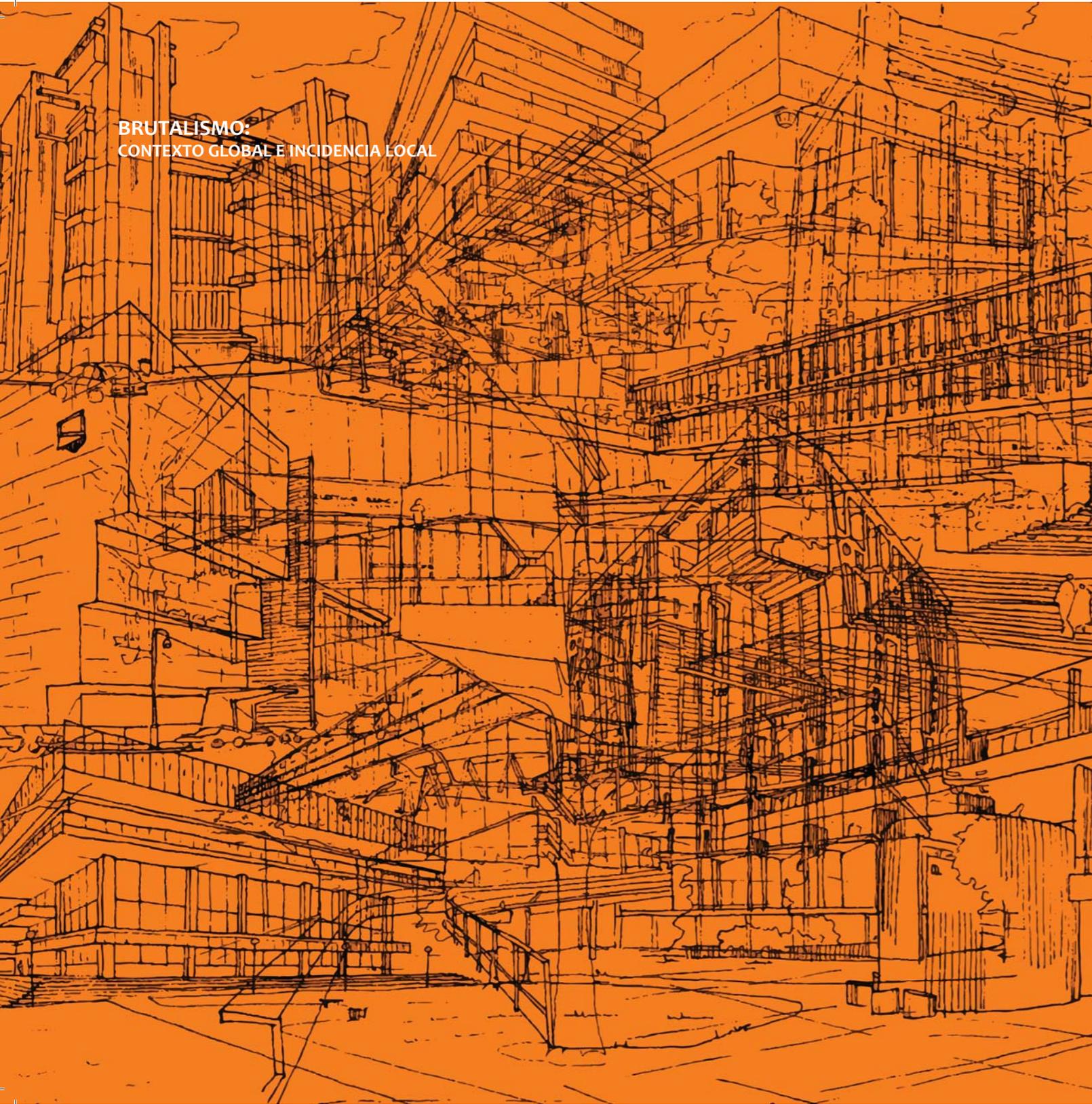
Finalmente, el tercer capítulo se concibe como una plataforma para enfrentar las obras analizadas, con el entorno global brutalista. Esta acción se realiza, a partir de la lectura de las concepciones estructurales, espaciales y formales. Se demuestra por lo tanto, que la arquitectura brutalista quiteña, adoptó principios, materiales y técnicas, que pudieron ser entendidas, procesadas y reinterpretadas, para recrear una renovada versión local.

## REFERENCIAS DOCUMENTALES

La fuente primaria, considerada como base para el estudio, ha sido la planimetría original de las obras. Si bien, no en todos los casos, se ha contado con igual cantidad o calidad de documentos, se ha logrado acceder a un número importante de archivos, que garantizan la fidelidad de la información.

Los proyectos del portafolio de Oswaldo de la Torre (+), fueron compartidos por el arquitecto Francisco de la Torre, su hijo, quien hasta la fecha de redacción de este trabajo, custodiaba la documentación. Respecto a los proyectos de los arquitectos Milton Barragán y Ovidio Wappenstein, se ha contado con los fondos planimétricos digitalizados, donados por sus autores a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Previa a la reconstrucción gráfica de las obras y con el gran beneficio de tener a dos de los protagonistas aún en vida, se ha realizado entrevistas, que han permitido obtener de primera fuente, datos que permitan comprender y contextualizar sus realizaciones. Sobre esta base consecuentemente, se ha redibujado los proyectos, lo que ha permitido contar con material propio para ser diseccionado, analizado e incluido dentro del documento.

Un gran número de las edificaciones seleccionadas, ha sido publicada en revistas locales, tesis de maestría y libros temáticos recopilatorios. Por lo tanto, su lectura ha sido de gran valor, destacándose, aquellas realizadas por la editorial Trama, desde finales de la década del setenta hasta la fecha. Gracias a que los proyectos en estudio se encuentran ubicados dentro de un perímetro urbano acotado, se ha realizado visitas a cada una de las edificaciones. Este recorrido ha permitido la documentación fotográfica de las mismas, contando, por lo tanto, con material actualizado, que ha sido incluido dentro los análisis individuales. Finalmente y como elemento recurrente a lo largo de toda la investigación, se ha incluido un número importante de croquis, que siendo de autoría propia, constituye un aporte fundamental para la obra.



BRUTALISMO:  
CONTEXTO GLOBAL E INCIDENCIA LOCAL

*El término*

En arquitectura, el término *BRUTALISMO*, congrega una serie de discursos que se reúnen para describir un estilo que nace en el movimiento moderno y se desarrolla fundamentalmente en las décadas de 1950 hasta 1970. A partir de ese momento y hasta la actualidad se encuentran ejemplos tardíos representativos de esta tendencia, que dispersos en todos los continentes, se gestan principalmente sobre la base de sus cualidades estéticas.

Más allá de la búsqueda del origen de la palabra, es relevante reconocer las discrepancias para definirla. El debate tiene su origen en el año de 1955, con la editorial de enero de *Architectural Design (AD)* por los Smithson y el artículo de diciembre del mismo año de la revista rival, *The Architectural Review (AR)*, titulado *Nuevo Brutalismo*, de Reyner Banham<sup>1</sup>. Pero no será hasta 1963 cuando Banham inicia la compilación de argumentos, que tres años más tarde llevarían a la producción del libro *El brutalismo en la arquitectura, ¿Ética o estética?*<sup>2</sup>. Un texto, que durante las siguientes décadas ha servido como punto de partida, para gran parte de los estudios existentes sobre el tema.

En sí misma, la acuñación del vocablo, es casi imposible de adjudicarla a una sola fuente. Banham, se refiere como al creador del término brutalista, al arquitecto sueco Hans Asplund, quien en 1950 al comentar el trabajo de sus colegas Beng Edman y Lennart Holm, los llamaba neo-brutalistas. Entre otras posibles referencias, se explica que la relación de la palabra, con los arquitectos Peter y Alison Smithson, tiene que ver con el apodo de Brutus, con el que los amigos del primero lo conocían, por su parecido con los bustos del héroe romano. Por lo tanto, la suma de Brutus más Alison, daría como resultado la expresión que los reunía. Dentro del ámbito arquitectónico del momento, se asume también la influencia del calificativo *Béton Brut*, usado por Le Corbusier al exponer su obra de postguerra. Finalmente, se

<sup>1</sup> El debate teórico que se genera desde diciembre del 1955 con la publicación del artículo "The New Brutalism", hasta la publicación del libro "The New Brutalism: Ethic o Aesthetic" de 1966, ha sido abordado por la autora María Teresa Valcarce Labrador. Para ampliar el tema se sugiere su lectura en:

Valcarce Labrador, M. T. (2000). El Nuevo Brutalismo, otra vuelta a la tuerca. Cuaderno de Notas 8, 129-139.

<sup>2</sup> Banham se embarca en este trabajo, tras la sugerencia de profundizar en esta tendencia creciente, por parte del crítico de arquitectura y director de *Documents of Modern Architecture*, Jürgen Joedicke.

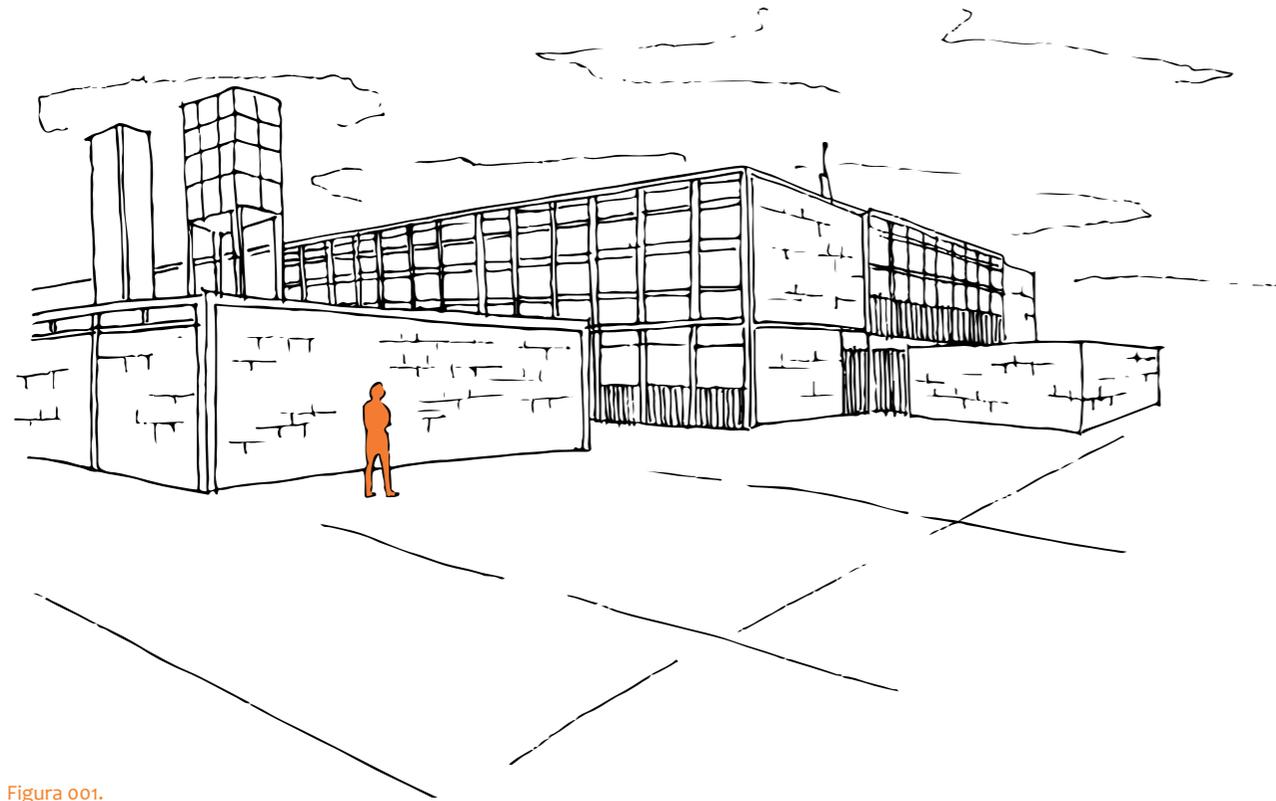


Figura 001.  
Dentro de la visión teórica de Reinard Banham, se asume a la esta obra, como una de los pilares del Nuevo Brutalismo. Esta es a su vez una imitación del estilo impuesto por Mies Van der Rohe, en el Alumni Memorial Hall del Instituto Tecnológico de Illinois (1945-47).

Smithson, Peter y Alison. Escuela Secundaria de Hunstanton (1949-54)

aduce la importancia del pintor y escultor francés Jean Dubuffet quien acuña la expresión arte en bruto, para definir el producto generado por no profesionales, concretamente a pacientes mentales, prisioneros y niños.

Pero dejando de lado el origen del término, la discusión se ha centrado, en el esclarecimiento de su alcance como movimiento arquitectónico. La dificultad en esta labor, radica justamente en que no surge a partir de una postura teórica específica, sino de la identificación de cualidades comunes a muchos actores. La autora Valcarce Labrador, considera que a diferencia de otros -ismos- del siglo veinte, se trató de una actitud ante la arquitectura, que no tuvo un manifiesto, un documento fundacional, menos aún una declaración de intenciones iniciales. (Valcarce Labrador, 1999. pág. 131-143)<sup>3</sup>.

A esto se suma a que, durante su etapa formativa, el movimiento pareció siempre eludir la definición simple, al estar sujeto a la integración consecutiva de nuevas expresiones arquitectónicas y artísticas. Sobre este tema, la crítica de arquitectura, Joan Ockman, señala:

*“Quizás ningún otro ismo arquitectónico del siglo veinte, haya sido un objetivo tan móvil. Es tentador decir que las dos cosas que más caracterizaron al Nuevo Brutalismo en sus años formativos fueron su ambigüedad y, a su vez, las dramáticas disparidades de opinión con las que fue recibido. Estas características persistieron a lo largo de su vida y su vida futura.” (Ockman, 2015, pág. 32)<sup>4</sup>*

La ambigüedad a la que se refiere Ockman, se vincula con la construcción original del discurso teórico de Banham, en el que se consideró un listado amplio y difuso de obras. Un inventario tan vasto, que se permitió incluir proyectos, con locaciones geográficas lejanas y cuya agrupación, en algunos casos, resultaba difícil de concebir. Tal sería el caso, de una escuela

<sup>3</sup> Valcarce Labrador, M. T. (1999). El Nuevo Brutalismo: una aproximación y una bibliografía. Cuaderno de Notas 7, 131-143.

<sup>4</sup> Texto original:

*“Perhaps no other twentieth-century architectural -ism has been such a mobile target. It is tempting to say that the two things that most characterized the New Brutalism in its formative years were its ambiguity and, in turn, the dramatic disparities in opinion with which it was received. These characteristics persisted throughout his life and afterlife.”*

Ockman, J. (2015). The school of Brutalism: From Great Britain to Boston (and Beyond). En M. Pasnik, M. Kubo, & C. Grimley, Heroic, Concrete architecture and the New Boston (págs. 30-47). New York: The Monacelli Press.



Figura 002.

Le Corbusier, Unidad Habitacional de Marsella (1947-1952)

La importancia e influencia de este proyecto, se reconoce dentro del movimiento, no solo por ser en aquel momento en Europa, una de las edificaciones individuales de postguerra de mayor envergadura, con una manifestación material y formal únicas, sino por sus innovaciones técnicas que lo separaban de la arquitectura moderna anterior a 1939. Para Banham, Le Corbusier trataría el hormigón como un material nuevo, en donde habría explotado las rugosidades, resultantes de los encofrados, con la finalidad de obtener superficies de gran expresión arquitectónica.

secundaria en Inglaterra, un asilo en Italia, una galería de arte en Estados Unidos, un bloque de apartamentos en Japón y hasta un programa de vivienda social en Chile. Una consolidación teórica, además, que integró conceptualmente a casos que podrían haber sido considerados radicalmente dispares, como, por ejemplo, las perfiladas estructuras de acero de Mies Van de Rohe, con las rudas superficies de hormigón de Le Corbusier.

Posiblemente, la explicación a esta agrupación, en donde obras de carácter lineal y ligero, como el Alumni Memorial Hall del Instituto Tecnológico de Illinois (1945-47), compartía escena con la rudeza característica del hormigón de la Unidad Habitacional de Marsella (1947-1952), tiene que ver con la búsqueda de una arquitectura pura y verás. Una práctica, capaz de aproximarse a sus resultados, a partir del trabajo de la materia y su respectiva asociación con la forma. Una integración aun así cuestionable, en la que el mismo Banham refirió: “La fusión de la imagen de Mies con la de Le Corbusier constituyó un comprensible -aunque filosóficamente censurable- paso hacia la creación del tipo de visión sencilla y de arquitectura auténtica y convincente, que esta generación anhelaba” (Banham, Unité d’habitation, Marsella, 1967, pág. 18)<sup>5</sup>.

Para el autor Ben Highmore, la extensa agrupación de Banham, se explica en que al momento en que se origina la discusión del tema, no existían “cuerpos” o evidencias construidas suficientes, para sustentar la presencia real de un nuevo movimiento arquitectónico. Por lo tanto, adicionalmente a las edificaciones, se incluyeron, trabajos de otras expresiones afines, que pudieran dar un peso argumental a la corriente que se pretendía ensamblar. Abarcando, sin embargo, obras de la escultura o pintura de Alberto Burri y Jackson Pollock, que a criterio de Highmore, estarían forzadas para completar la disertación (Highmore, 2013)<sup>6</sup>.

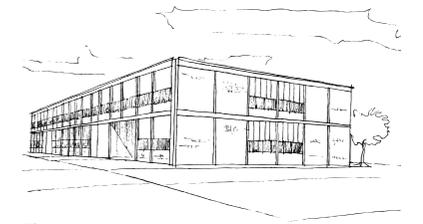


Figura 003.

Van de Rohe, Mies. Alumni Memorial Hall del Instituto Tecnológico de Illinois (1945-47)

<sup>5</sup> Banham, R. (1967). Unité d’habitation, Marsella. En R. Banham, BANHAM, Reyner. (1967), El brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?, Barcelona, Editorial Gustavo Gili. (págs. 16-18). Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>6</sup> Highmore, B. (2013). Bahham’s recruitment drive. En K. May, Brutalism (págs. 18-19). Canada: CLOG.

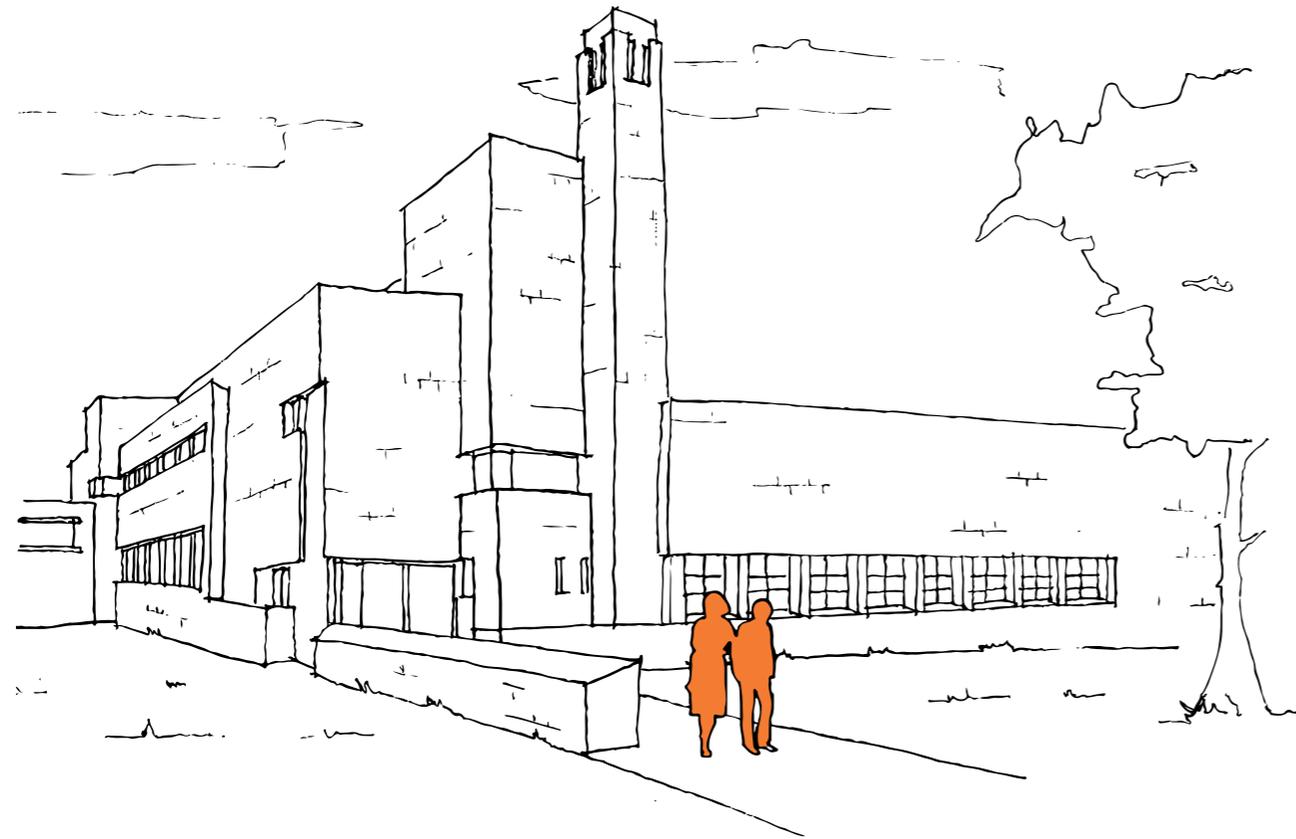


Figura 004.  
Marinus Dudok, Willem. Escuela Dr.  
Herman Banvick (1921-22)

Aún con toda la diversidad de criterios o aproximaciones teóricas, es posible identificar las características de la arquitectura brutalista, en la exposición honesta del material, la búsqueda de formas puras y la tendencia a expresiones monumentales o de gran impacto volumétrico-espacial. Características, que, por la naturaleza de la materia y las cualidades técnicas, resultaron favorablemente coherentes, aunque no exclusivas, con el trabajo del hormigón armado a la vista. Una definición finalmente, que pudo incluir a gran parte de los arquitectos más representativos de la arquitectura del siglo XX, en donde además de los antes mencionados, integraron a James Stirling, Louis Kahn, Paul Rudolph, Johannes H. van den Broek, Atelier 5, Aldo van Eyck, Marcel Breuer y otros.

#### *Expresiones iniciales y entorno.*

Dentro de la argumentación conceptual sobre el tema, se considera a la década del cincuenta como el momento en que inicia el movimiento brutalista. Sin embargo, es importante reconocer que existieron expresiones predecesoras, vinculadas al uso de las técnicas constructivas de ladrillo y hormigón armado que forman parte fundamental de sus raíces. Estas, pueden asociarse a soluciones adecuadas para de la reconstrucción en períodos de postguerra, más que a la búsqueda intencionada de un nuevo estilo y dentro de esta visión, se incluyen ejemplos que datan de la segunda década de los veinte (SOSBRUTALISM, s.f.)<sup>7</sup>. Entre estas obras, precursoras del idioma brutalista en ladrillo, se ubica la Escuela Dr. Herman Banvick, de Willem Marinus Dudok (1921-22), una estructura de gran envergadura, compuesta por masivos volúmenes de este material. Se observa también como un posible precedente, a la Escuela Federal ADGB de Hannes Meyer y Hans Wittwer (1928-30), en donde la construcción expone los materiales, en contraste con las edificaciones modernistas blancas y terminadas características del período.



Figura 005.  
Meyer, Hannes y Wittwer, Hans. Escuela  
Federal ADGB (1928-30)

<sup>7</sup> SOSBRUTALISM.(s.f.). SOSBRUTALISM.  
Obtenido de <http://www.sosbrutalism.org>

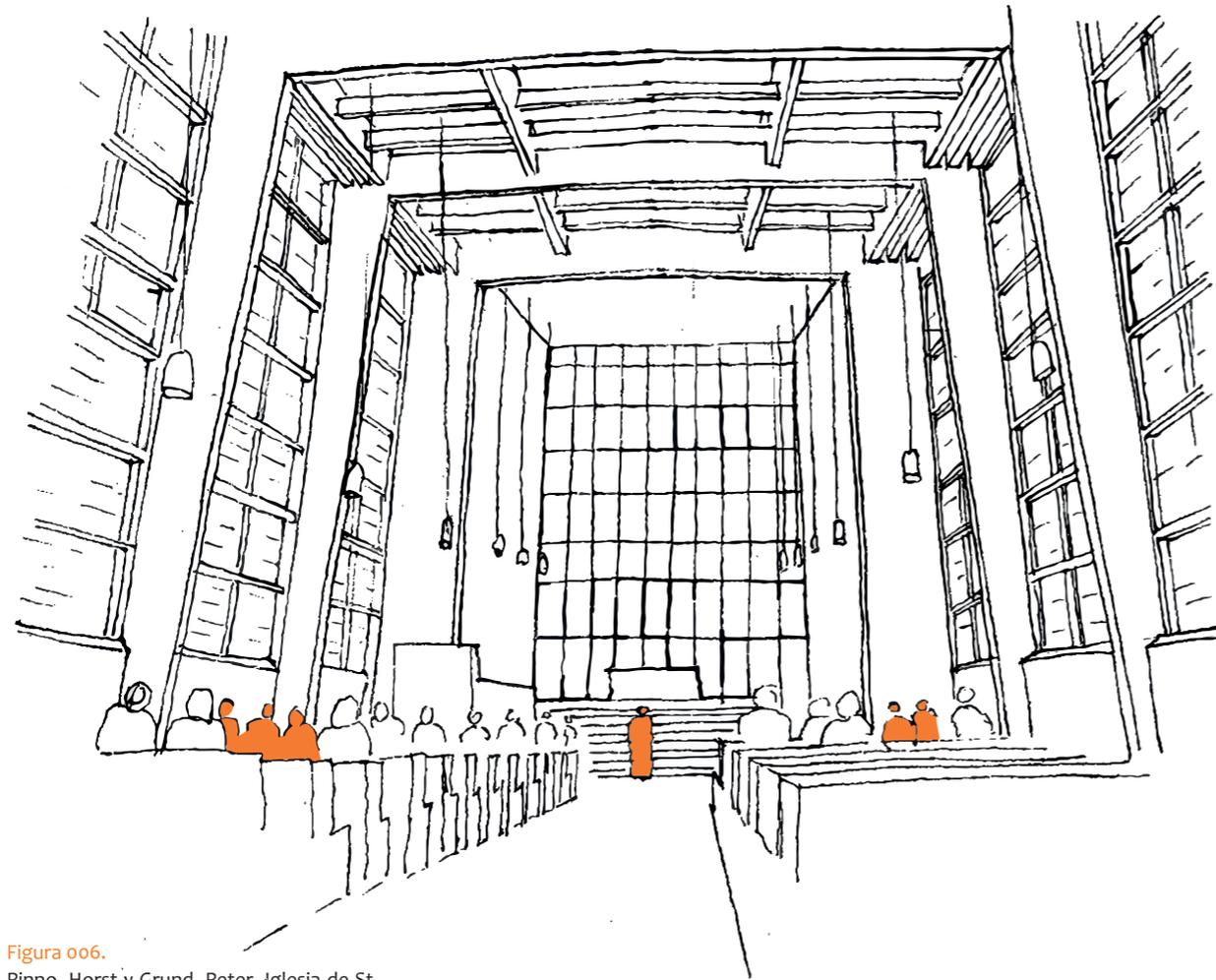


Figura 006.  
Pinno, Horst y Grund, Peter. Iglesia de St.  
Nicolai (1929)

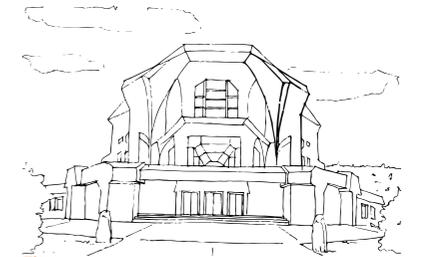


Figura 007.  
Steiner, Rudolph. Goetheanum (1923-28)

Catalogada como una arquitectura expresionista, se considera también como un ejemplo proto-brutalista al segundo edificio Goetheanum (1923-28) en Suiza, del arquitecto Rudolph Steiner. La estructura inicial de madera, consumida por un incendio en 1922, fue rediseñada y edificada íntegramente en hormigón a la vista, simulando las formaciones rocosas de su entorno. Inmediatamente después y dentro de la arquitectura edificada en concreto, se considera a la Iglesia de St. Nicolai de Horst Pinno y Peter Grund en Dortmund, Alemania (1929), la cual a nivel de fachada tiene una aproximación modernista, pero al interior su estructura y cubierta se exponen con elementos de hormigón, anticipando la sensibilidad de la futura categoría arquitectónica.

Durante el período entre-guerras y durante la Segunda Guerra Mundial, es posible reconocer edificaciones de carácter militar, cuyas características mantienen un lenguaje brutalista. Gran parte de ellas provienen de la Organización Todt, que fue una entidad dependiente de las fuerzas armadas y del Ministerio de Armamento de la Alemania Nazi y cuyo fundador fue el ingeniero Fritz Todt. Su función incluía la ingeniería y construcción de las infraestructuras civiles y militares solicitadas por el régimen, dentro de Alemania y en zonas ocupadas. Gran parte de estas piezas estrictamente funcionalistas, de carácter escultural, de proporciones monumentales y de concreto armado a la vista, aún se exponen en la pared atlántica formada por los bunkers nazis.

A partir de la década del 50, la arquitectura brutalista se popularizó como una solución de construcción de bajo costo en vivienda, centros deportivos, edificios universitarios, construcciones públicas o privadas en general. Sin embargo, la eficiencia económica no era su único atributo. Respecto a este tema, Chadwick señala:

*“Los arquitectos que la favorecieron amaron la honestidad material,*

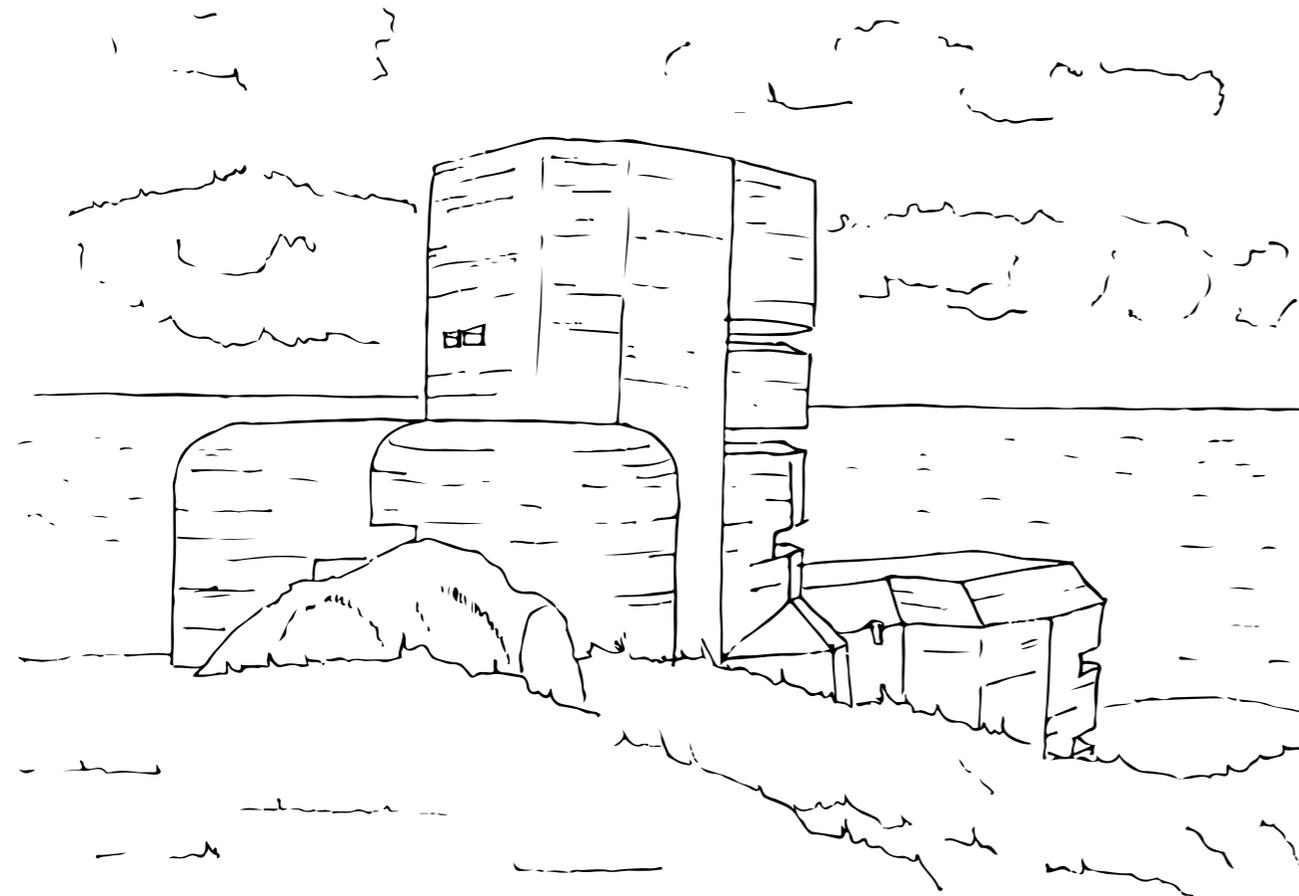


Figura 008.  
Obra Adjudicable a la Organización Todt,  
Torre de observació Nazi (1942)

*las oportunidades esculturales, la modernidad sin compromiso, así como las intenciones socialmente progresistas que estaban detrás del estilo en un clima de declive económico, disturbios políticos y, en Europa, las largas décadas de reconstrucción después de la guerra*” (Chadwick, *This Brutal World is my Oyster*, 2016, pág. 6)<sup>8</sup>.

Otro de los atributos adjudicables a esta arquitectura, tiene que ver con las cualidades formales, presentes a partir de mediados de siglo. Al referirse a las décadas de posguerra, Joseph María Montaner las define como una de las etapas de mayor riqueza arquitectónicas dentro del siglo veinte, al estar representada por edificaciones elocuentes y monumentales. Describe los rasgos de período *“en la búsqueda de nuevas formas expresivas, insistiendo en el valor escultórico de las formas arquitectónicas, enfatizando la envolvente del edificio, en especial la cubierta”* (Montaner, 1999, pág. 42)<sup>9</sup>.

Se habla sobre esta etapa, como el momento en que se produce un cambio de paradigma formal, que supera el modelo maquinista para llegar a un modelo más abierto. El contexto, la naturaleza, los trazos orgánicos, los cuerpos escultóricos y la textura de los materiales, adquieren un valor predominante. Al describir de manera concreta, la arquitectura de Le Corbusier a partir de la década del cincuenta, Charles Jencks acota que: *“Las masas se hicieron más masivas, distorsionadas y exageradas después de la guerra.... Las formas constituyen collages abruptos... un objeto escultórico colisiona con el siguiente sin transiciones ni molduras”* (Jencks, 1982, pág. 76)<sup>10</sup>.

Respecto al brutalismo, Göseel y Leuthäser observan a esta tendencia desde el punto del rechazo a la arquitectura internacional. Hacen referencia a una contraposición al esplendor de las fachadas y caprichos de la moda, en el que se vuelve a una arquitectura de trato sincero con los materiales, una delimitación clara de las funciones y una preocupación por el tema formal. Específicamente, refiriéndose a la producción del

<sup>8</sup>. Texto original:

*“The architects who favoured it loved the material honesty, the sculptural opportunities, the uncompromising modernity as well as the socially progressive intentions that lay behind the style in a climate of economic decline, political unrest and, in Europe, the long decades of post war reconstruction”.*

Chadwick, P. (2016). *This Brutal World is my Oyster*. En P. Chadwick, *This Brutal World* (págs. 6-11). New York: Phaidon Press Inc.

<sup>9</sup>. Montaner, J. M. (1999). *Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>10</sup>. Jencks, C. (1982). *Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.

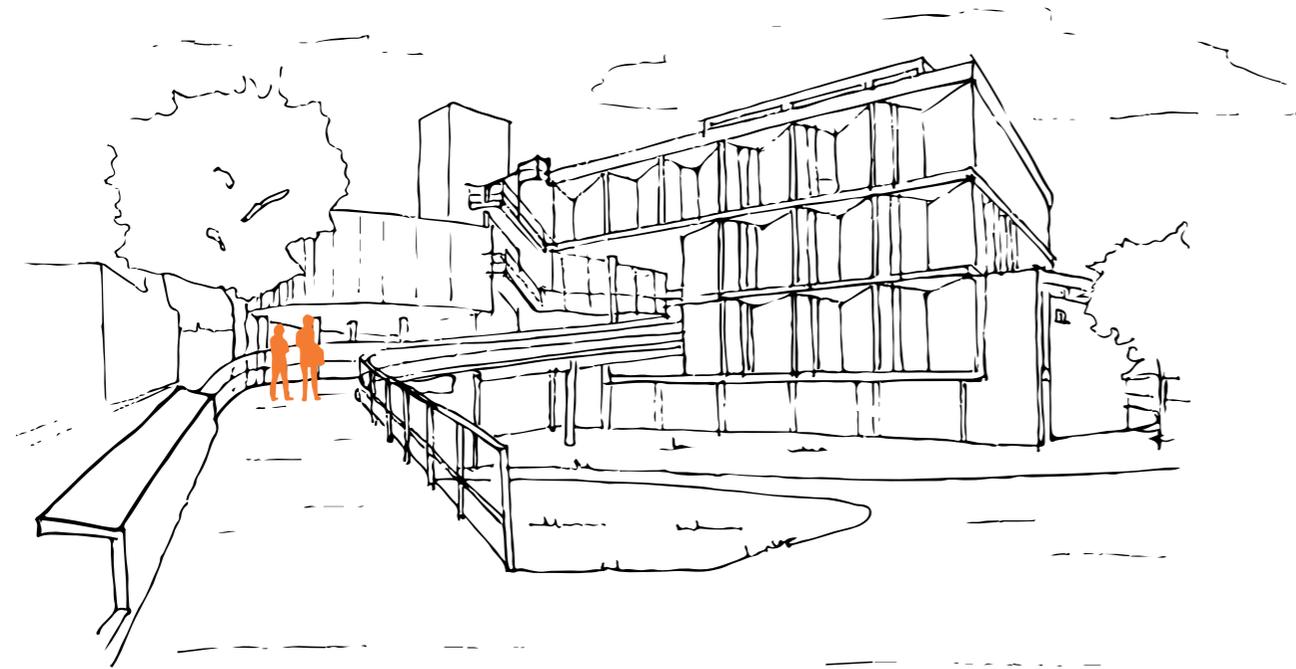


Figura 009.  
Le Corbusier. Carpenter Center for Visual  
Arts de Boston (1958-63)

maestro franco suizo, indican que: “Desarrollando objetos esculturales a partir de elementos originalmente prácticos, combinándolos primorosamente, Le Corbusier intensificó la búsqueda de soluciones arquitectónicas expresivas que se comportaran de forma individual en relación a cada cometido funcional” (Göseel Peter, 1991, pág. 257)<sup>11</sup>.

Aún con su fecundo nivel producción y la aparente aceptación de la arquitectura brutalista, cabe reconocer que al disociarse de su contexto político y social, fue asociado con algo negativo. Los atributos democráticos como la autenticidad, honestidad y fuerza, se reemplazaron por hostilidad, frialdad e inhumanidad. Chadwick opina que:

“Algunas estructuras brutalistas llegaron a ser asociadas con la plaga de la decadencia urbana, a medida que el edificio envejecía y se mantenían mal. El hormigón tendía a soportar mal, especialmente en los climas fríos del norte y a medida que se deterioraban, los edificios se convirtieron en blanco de vandalismo y grafiti” (Chadwick, This Brutal World is my Oyster, 2016, pág. 7)<sup>12</sup>.

A pesar de lo descrito por Chadwick, durante las décadas en la que se desarrolló el movimiento, obtuvo un crecimiento exponencial, esparciendo sus raíces a nivel mundial. Parte de la responsabilidad podría estar asociada a la difusión de textos especializados, sin embargo es indispensable mencionar el aporte de los profesionales de origen europeo, que fuera de sus naciones nativas, lograron sembrar numerosas producciones arquitectónicas, así como influir dentro de la academia. Algunos de ellos, movidos por el reconocimiento de su producción arquitectónica previa, como el caso de Le Corbusier, pudieron cruzar los océanos, para dejar obras que hoy resultan referenciales. Por ejemplo, el Carpenter Center for Visual Arts de Boston (1958-63) o su vasta producción en la India a mediados de década del cincuenta y sesenta. Otros exiliados

<sup>11</sup> Göseel Peter, L. G. (1991). Contenedores de hormigón. En L. G. Göseel Peter, *Arquitectura del siglo XX* (págs. 256-267). Alemania: Taschen.

<sup>12</sup> Texto original:

“Some Brutalist structures came to be associated with the blight of urban decay as the building aged and were badly maintained. The concrete tended to weather poorly, especially in cold northern climates, and as the decayed the buildings became targets for vandalism and graffiti”.

Chadwick, P. (2016). *This Brutal World is my Oyster*. En P. Chadwick, *This Brutal World* (págs. 6-11). New York: Phaidon Press Inc.

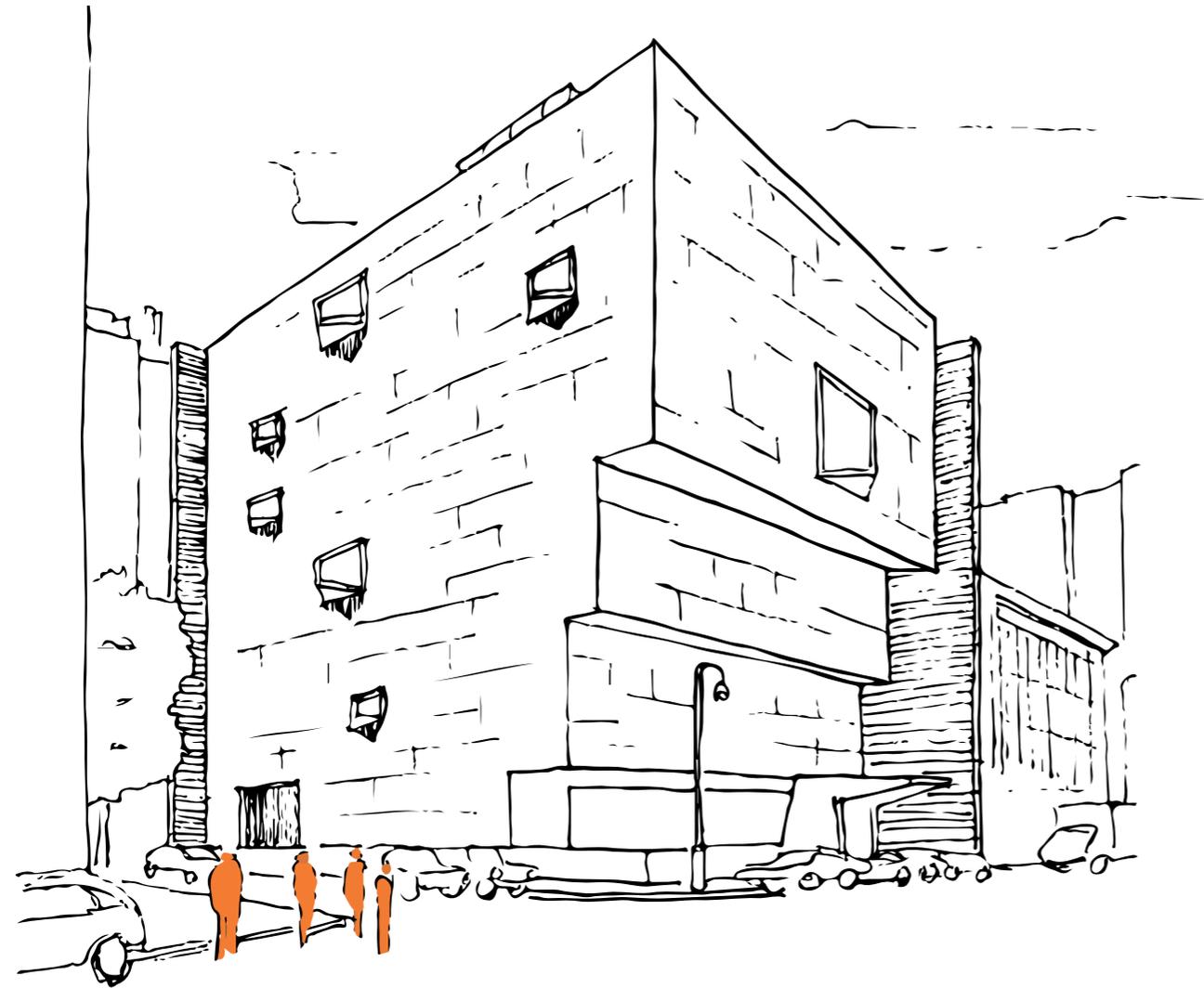


Figura 010.  
Breuer, Marcel. Museo Whitney en New York (1966)

tras la guerra, fundaron sus oficinas en el nuevo continente, logrando relevancia local e internacional. Destaca en este grupo, Marcel Breuer, quien después de impartir clases con Walter Gropius en Harvard e instaurar su práctica privada en New York, adoptó el hormigón armado, como el material característico para sus obras, entre otras, el Museo Whitney en New York (1966).

*De Europa a América.*

La traducción de las corrientes arquitectónicas de Europa a América, ha sido una constante a partir de la época de la colonia, pero particularmente durante la primera mitad del siglo veinte, esta transmisión estuvo impulsada a pasos agigantados. Así, entendiendo que el Brutalismo trazó sus raíces originales en Inglaterra y Europa continental, obtuvo una expansión extremadamente prolífica, siendo capaz de poblar el planeta con destacables edificaciones de hormigón.

Entre otras, la responsabilidad de la traducción a América, pareciera estar explicada en gran medida, en la aceptación y amplia producción ubicada en la costa este, de Estados Unidos. En esta área y específicamente en la ciudad de Boston, el fenómeno de la adopción de la arquitectura brutalista, es un hecho que definiría las conexiones con el resto del territorio norteamericano, así como con países del sur del continente.

Durante un periodo concreto entre 1960 y 1976, esta ciudad vivió una transformación evidenciada en una serie de intervenciones de carácter público, en donde una generación completa de arquitectos compartió un lenguaje común, inspirado en los edificios robustos de postguerra de los Smithson, Le Corbusier y otros. Este fenómeno expuesto en el libro *HEROIC, Concrete Architecture and The New Boston*, detalla que la ciudad, “... se convirtió en un laboratorio para estos arquitectos, para

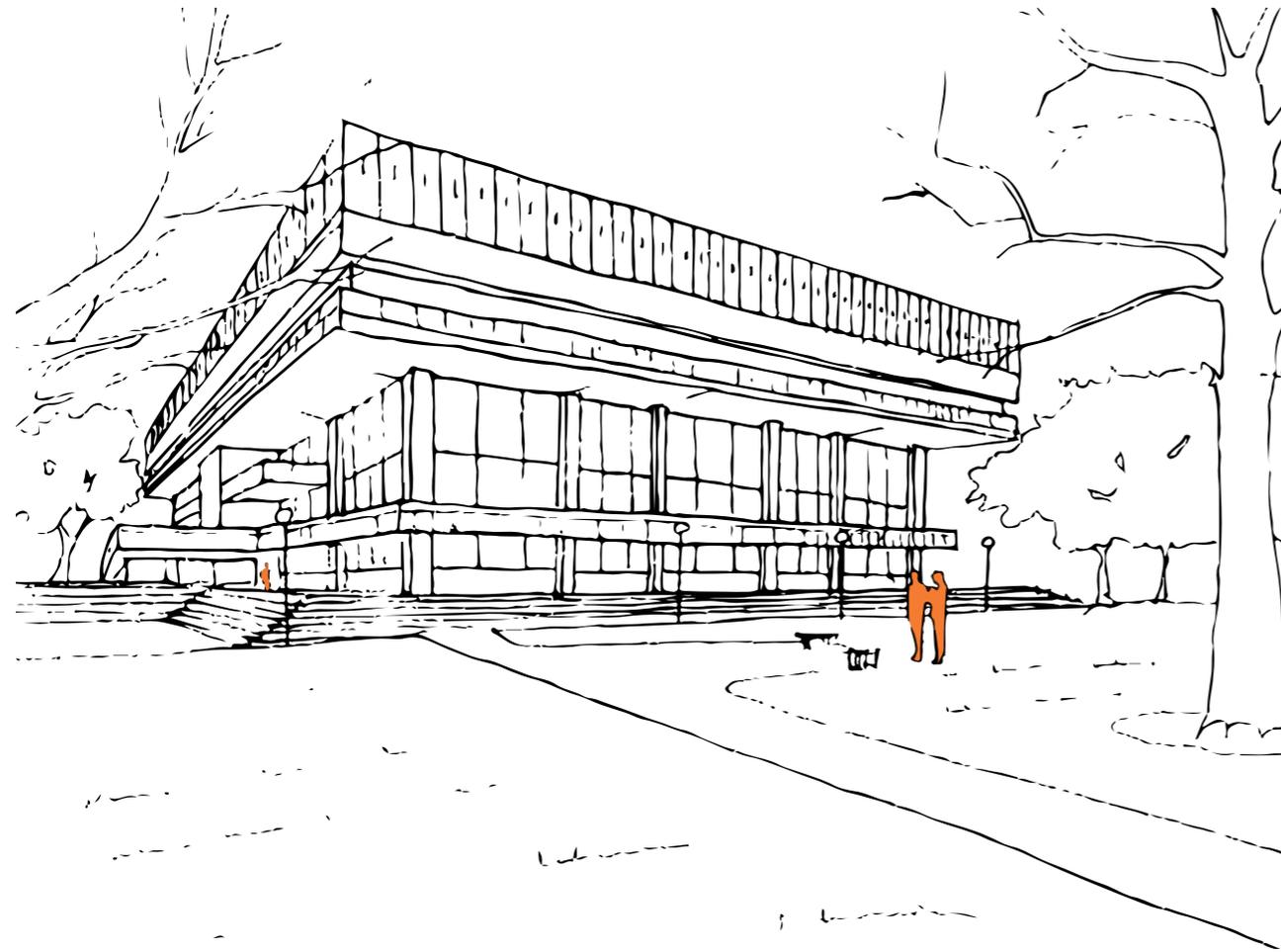


Figura 011.  
Catalano, Eduardo. MIT Straton Student Center, (1963)

examinar las cualidades estructurales del material en la remodelación del territorio público, simbolizando una visión cívica progresiva a través de monumentalidad y robusta expresión arquitectónica” (Pasnik, Kubo, & Chris, *Becoming Heroic*, 2015, pág. 15)<sup>13</sup>. Además, se explica que el Brutalismo en Norteamérica, se asoció más a la esencia estética de este movimiento, al estar relacionada con el trabajo en hormigón de grandes exponentes, como Louis Kahn, Paul Rudolph y I.M. Pei. A estos maestros, se sumaron profesionales de origen sudamericano, como el arquitecto argentino Eduardo Catalano, quien dentro de este lenguaje, desarrollaría proyectos públicos y privados. Entre sus obras más destacadas, se cuenta el MIT Straton Student Center (1963), la Torre Eastgate en el MIT (1966) y la Biblioteca Pública de Boston, Sucursal Charleston (1970).

En el repertorio de esta urbe, es posible observar el cambio y/o maduración del trabajo brutalista, del mismo Le Corbusier. A diferencia de la gruesa exposición del material en Marsella, en el Carpenter Center for the Visual Arts, el maestro junto con Josep Luis Sert, Jackson & Gourly (1958-63), trabaja un hormigón de superficies suaves y un cuidadoso nivel de ejecución. Estas características se reinterpretarán más tarde en la obra de numerosos profesionales, entre los que se puede mencionar el Christian Science Center de I.M. Pei & Partners y Araldo Cossutta (1964-73) o el Boston Five Cents Savings Bank de Kallamn and McKinnell (1966-72). Otros sin embargo, continuarán con una búsqueda fuerte y expresiva de la materia, como el caso de Paul Rudolph quien en el Mental Health Center (1962-71) usara el mismo detalle de rugosas franjas verticales, de su obra previa en New Haven, el edificio para la Escuela de Arte y Arquitectura de Yale (1959-63).

A pesar de la efervescente aceptación de la arquitectura brutalista en Boston durante más de una década, se desarrollaron edificaciones que fueron fruto de polémica tanto en medios especializados, como en el

<sup>13</sup> Texto original:

“Boston became a laboratory for these architects to examine the material structural qualities in reshaping the public realm, symbolizing a progressive civic vision through monumentality and robust architectural expression”.

Pasnik, M., Kubo, M., & Chris, G. (2015). *Becoming Heroic*. En M. Pasnik, M. Kubo, & G. Chris, *Heroic, Concrete Architecture and the New Boston* (págs. 14-29). New York: The Monacelli Press.

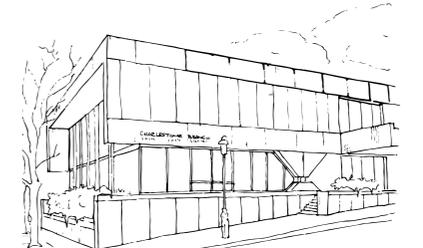


Figura 012.  
Catalano, Eduardo. Biblioteca Publica de Charleston, (1970)

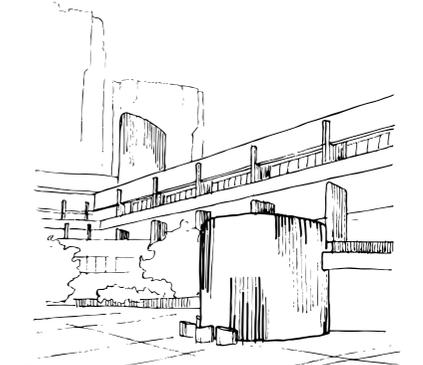


Figura 013.  
Rudolph, Paul. Mental Health Center, (1962-1971)

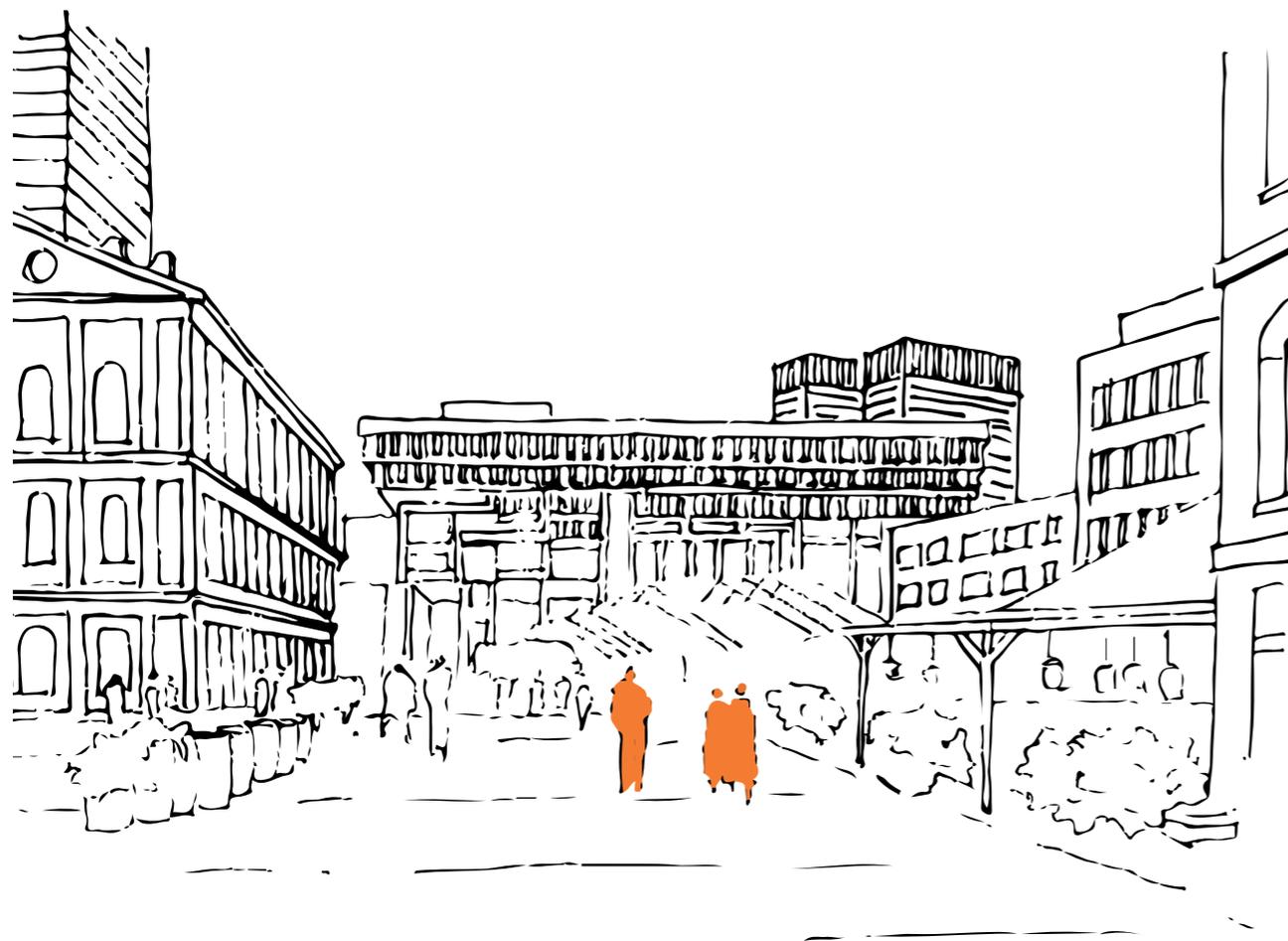


Figura 014.  
Boston, vista desde la plaza del mercado  
hacia la fachada este del Palacio Municipal.  
Gerhard Kallman y N. Michael Mckinnell,  
Boston City Hall, (1962-1969)

usuario común local. El caso hasta hoy discutido, es el edificio para el Boston City Hall de Kallman, Mckinnell and Kwoles (1962-69), que producto de un concurso que lo consideraba como una edificaciones de mayor interés dentro de la agenda del Nuevo Boston, trajo como resultado una intervención de un lenguaje formal intimidante, de enormes proporciones arquitectónicas y cuestionables repercusiones urbanas.

*“Si bien, a menudo se retrata como un monumento escultórico intencional que se origina en la visión singular de Gerhard Kallman y N. Michael Mckinnell, el Palacio Municipal de Boston es de hecho considerado como una profunda reflexión sobre la voluntad política, la aspiración cívica, el rejuvenecimiento económico, la historia arquitectónica y el contexto urbano”* (Pasnik, Reinventing the Civic Center, Government Center, Boston City Hall (1962-69), 2015, pág. 97)<sup>14</sup>.

El caso de esta metrópoli, evidentemente ejemplar por la calidad y cantidad de sus obras, no es la excepción en el continente americano. Aún con particularidades propias a cada localización, es posible realizar una lectura brutalista, que se extiende desde el territorio canadiense y se prolonga como una corriente caudalosa, hasta el extremo sur con Argentina. Esta adopción generaliza del movimiento brutalista en América, en especial aquella arquitectura en hormigón armado, puede explicarse en su percepción como un instrumento técnico-constructivo apropiado, que en muchos casos facilitaría la producción de estructuras de tendencia monumentalista.

En el país del norte, un exponente con una obra extensa en concreto es Arthur Erickson, quien durante las décadas del 60 y 70 desarrollo edificios universitarios, como el Simon Fraser University en Vancouver (1963). Destaca en sus proyectos, la definición de trazos elongados, la repetición

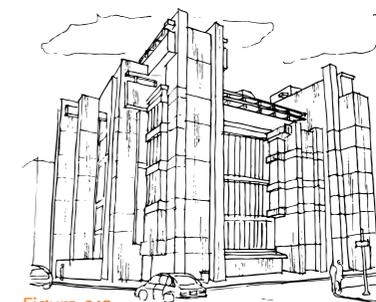


Figura 015.  
Rudolph, Paul. Escuela de Arte y  
Arquitectura de Yale, (1959-1963)

<sup>14</sup> Texto original: “While often portrayed as a willful sculptural monument originating from the singular visión of Gerhard Kallman and N. Michael Mckinnell, Boston City Hall is in fact a deeply considered reflection on political will, civic aspiration, economic rejuvenation, architectural history, and urban context”

Pasnik, M. (2015). Reinventing the Civic Center, Government Center, Boston City Hall (1962-69). En M. Pasnik, M. Kubo, & C. Grimley, Heroic, Concrete Architecture and the New Boston (págs. 94-105). New York: The Monacelli Press.

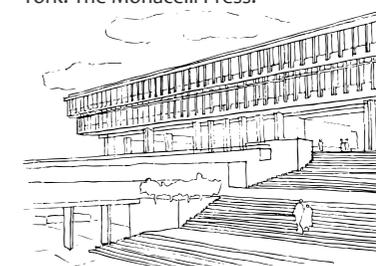


Figura 016.  
Erickson, Arthur. Simon Fraser University,  
(1963)

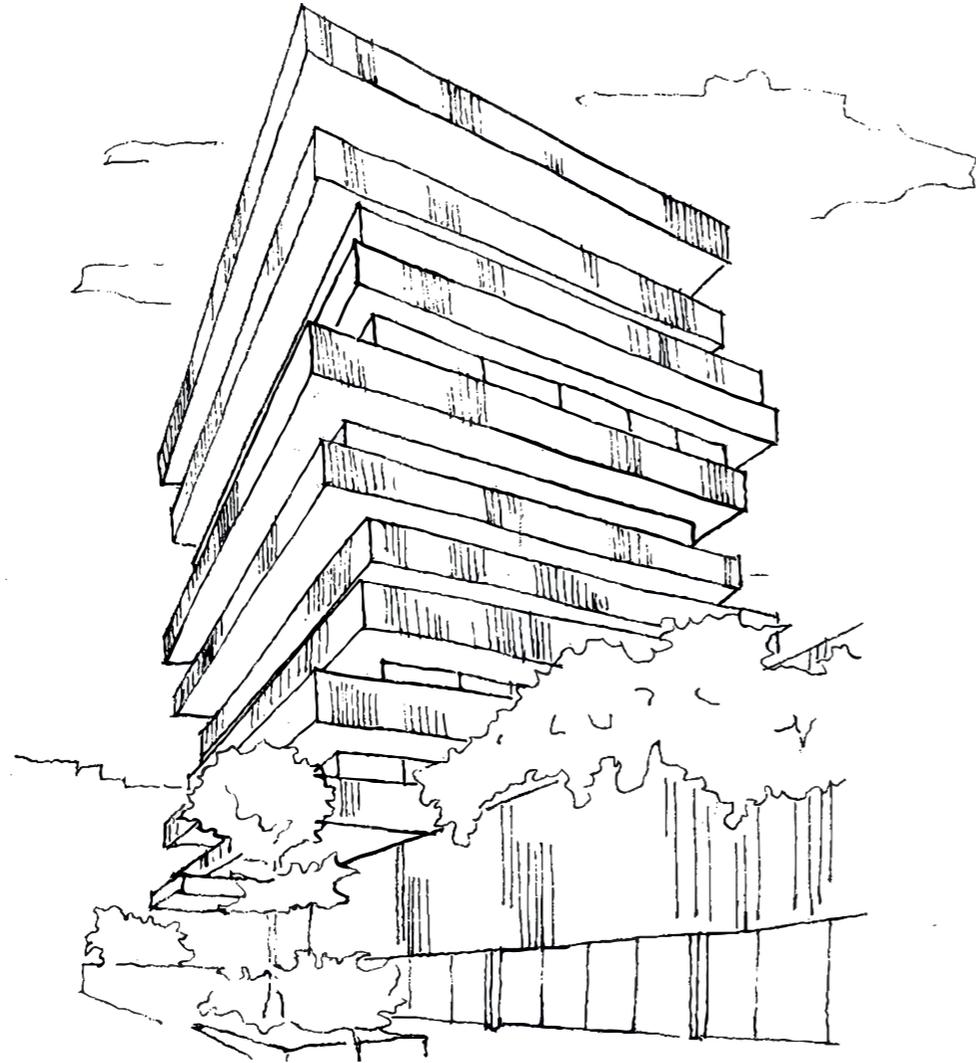


Figura 017.  
Sordo Madaleno, Juan. Edificio PALMA  
555 (1975)

modular y la definición de estructuras de gran escala. Hacia el sur, en territorio mexicano, la producción de carácter brutalista, se la atribuye a Juan Sordo Madaleno, Teodoro Gonzales de León, Orso Núñez Ruiz Velazco, Pedro Ramírez Vázquez y Abraham Zabludovsky. Estos, los más renombrados, pero no únicos, que destacan principalmente por sus intervenciones en el campo institucional, con estilos que podrían estar ligados a la ideología autoritaria de los gobiernos de turno. Del primero, el edificio Palmas 555 (1975), se convertiría en una referencia local. Un edificio de nueve plantas, en el que la irregularidad de sus secciones horizontales, lo tornarían en una escultura a gran escala.

Aun con menor número de representantes, América Central se encuentra en el mapa brutalista, por obras como la de Jorge Montes Córdova y Raúl Minondo, quienes desarrollarían el Banco de Guatemala (1966), para la ciudad del mismo nombre. Además de ser una propuesta caracterizada por el uso del hormigón, su particularidad fue la composición de sus elevaciones, en donde los artistas Dagoberto Vázquez y Roberto González integraron figuras de la cultura maya. Ligeramente al sur, pero aún en esta sección del continente, Alberto Linner Díaz, marcaría su espacio, con su edificio Jenaro Valverde Marín (1976), un bloque anexo a la Caja Costarricense del Seguro Social, que además de poseer una impactante volumetría, contó con un importante desarrollo de espacio público.

Ya en América del Sur, la muestra parece incontable, siendo el caso de Brasil, un caso indiscutiblemente ejemplar. Este país pudo amasar una cantidad enorme de obras, que años posteriores pasaron a convertirse en hitos a nivel regional. Entre otros, destaca el trabajo de Lina Bo Bardi con el Museo de Arte de Sao Paulo (1968) o el SESC Pompeia (1982). Este último realizado sobre el sitio de una antigua fábrica de barriles de petróleo y que se reciclaría para abarcar un programa socio cultural. Calza perfectamente en esta categoría la arquitectura paulista, donde Joao Vilanova Artigas, sería uno

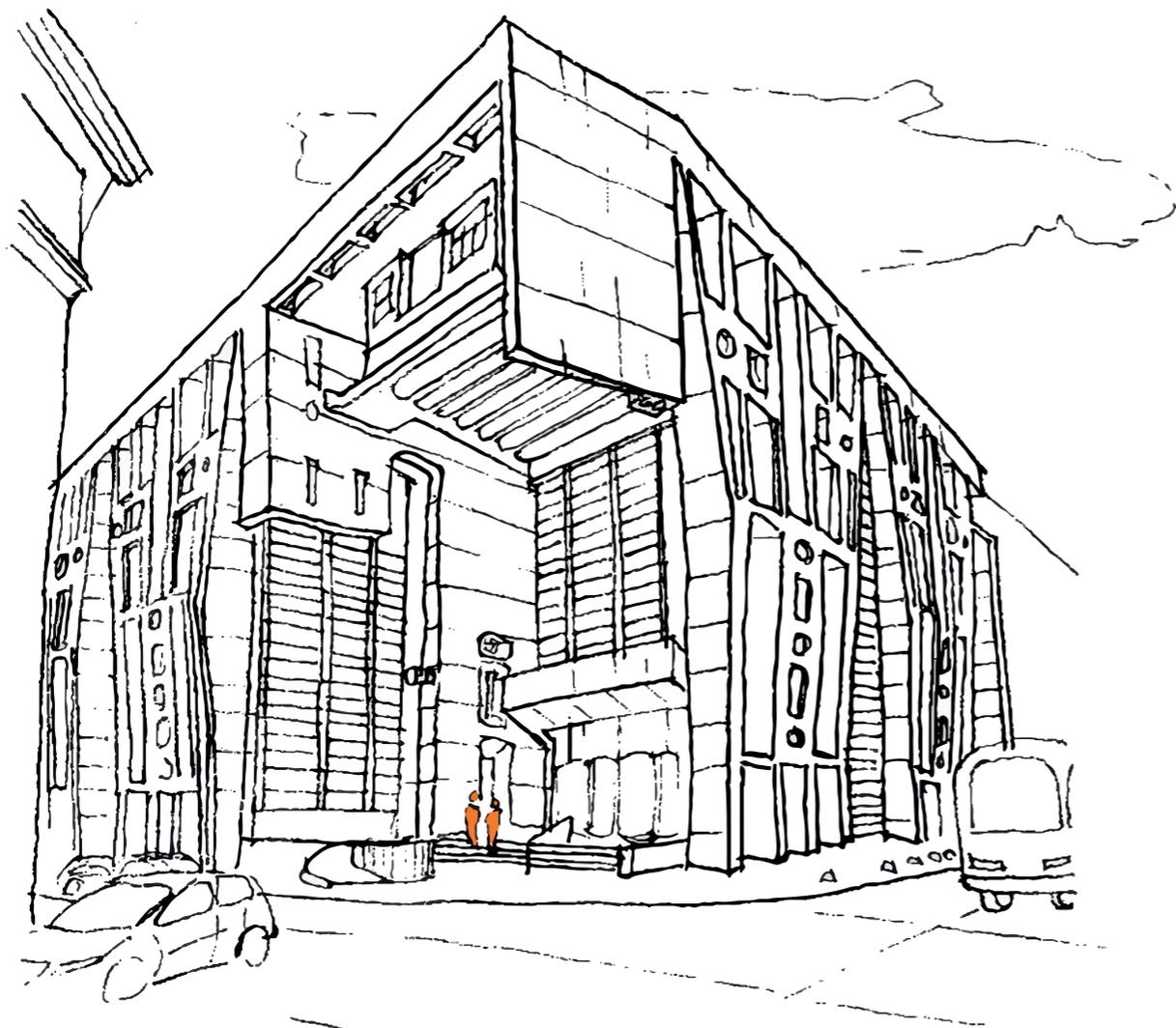


Figura 018.  
Testa, Clorindo. Banco de Londres en  
Buenos Aires (1959-66)

de sus exponentes más destacados, con proyectos como la Escuela de Arquitectura de Sao Paulo (1961). Puede incluirse en este listado, obras de la década del setenta, como el Centro de exposiciones en Salvador de Bahía, de Joa Filgueiras Lima (1974), así como el Tribunal de Cuentas del dueto Aflalo y Gasperino, ubicado en Sao Paulo (1971).

Colombia, país en el que el movimiento moderno tuvo una gran presencia, tendría derivaciones brutalistas tardías. En la década del sesenta, destaca el Edificio Camacol (1967) de Jaramillo y Uribe, mientras que, en la setenta, la obra de Oscar Mendoza, con el Edificio de Apartamentos Cali (1975). En Perú por otro lado, esta expresión tiene su referente más claro con el Centro Cívico de Lima. Este espacio de más de 120.000 metros cuadrados, se ideó como el motor integrador de la ciudad en 1966. A pesar de que el ambiente político frenó su desarrollo, las huellas más evidentes de este movimiento son, la Torre del Centro Cívico (1974) de Córdova, Crousse y García-Bryce, así como el Ministerio de Pesquería (1970-75), de Cruchaga, Soyer y Mazuré. Chile cuenta también con trabajos impecables dentro del campo de la vivienda, así como en la arquitectura institucional. De la primera, se subraya como un caso paradigmático, la Unidad Vecinal Diego Portales en Santiago de Chile (1954-68), del grupo de arquitectos BVCH (Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro), única obra sudamericana, mencionada en el libro de Banham. Del segundo campo, el Edificio CEPAL de Emilio Duhart (1966) en Santiago, es la obra más importante. Inspirados fuertemente por la producción lecorbusieriana, el arquitecto y su equipo propusieron un edificio horizontal, de base cuadrangular, en el que se sobresale una torre central en forma de caracol. Finalmente, Argentina figuraría eternamente en la escena brutalista, con el imponente Banco de Londres (1959-66) en Buenos Aires de Clorindo Testa. Del mismo autor y sus colegas Bullrich y Cazzaniga, La Biblioteca Nacional Mariano Morenos en Buenos Aires (1961-90), con una sala de lectura elevada, que se conecta visualmente con la ciudad.



Figura 019.  
BVCH, Unidad Vecinal Diego Portales,  
(1954-1968)

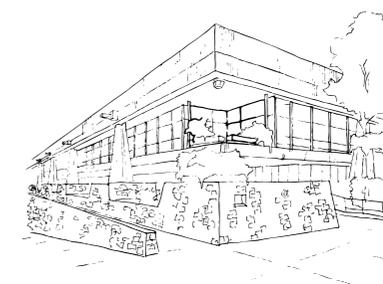


Figura 020.  
Duhart, Emilio. Edificio CEPAL (1966)

Después de obtener el título de arquitecto en su tierra, Duhart obtendría el grado de Master en Arquitectura en Harvard, con profesores como Walter Gropius y John M. Gauss. Luego tras realizar estudios de urbanismo en La Sorbona, colaboraría con Le Corbusier en proyectos de las ciudades indias de Ahmedabad y Chandigarh. Experiencias que las llevaría a su ciudad natal y las plasmaría en su arquitectura.

*Tierra fértil para nuevas corrientes.*

Dentro de este panorama receptivo a la corriente brutalista, Ecuador no fue la excepción. Particularmente, Quito, su ciudad capital, pudo concebirse como un espacio propicio para que la corriente tienda sus raíces, gracias a las condiciones que modelaron su sociedad.

En un breve recorrido al proceso de modernidad de su arquitectura y dentro de una compleja trama de hechos históricos, se puede detectar responsables claves en la construcción de este terreno fértil: el crecimiento de la ciudad fuera de los linderos del casco histórico, la introducción del cemento como material de construcción, la influencia de la arquitectura tanto europea como norteamericana en los procesos de desarrollo, la formalización de la educación en arquitectura en la ciudad, la reinterpretación de los cánones internacionales y el boom petrolero.

Durante los primeros años del siglo veinte, las expresiones de modernidad estuvieron lideradas por arquitectos de origen europeo, cuyas intervenciones se mantuvieron dentro del contexto de la ciudad histórica. No sería sino hasta la década de los veinte, en que la especulación inmobiliaria rompería los linderos hacia el norte, con la venta de lotes en ciudadelas que prometían la “ciudad jardín”, reinterpretando un estilo de vida norteamericano que suplantase el tradicional español colonial. Jorge Benavides Solís, relaciona este crecimiento acelerado, con la falta de control de parte del gobierno local, señalando que:

*“Así se estimulaba la demanda para devorar – no racionalizar su uso- el suelo urbano en beneficio monetario de los latifundistas (terratenientes) urbanos, con el aprovechamiento del capital bancario, la intermediación profesional instrumentalizada y la actitud de simple espectador tomada por el Municipio, que solamente en*



Figura 021.  
Vista típica del las calles de Quito, dentro del contexto del Centro Histórico.



Figura 022.

Vista típica de una vía en el Barrio de la Mariscal, promocionada como “ciudad jardín”.

1924, logra dictar una ordenanza de construcciones...” (Benavides Solís, 1995, pág. 37)<sup>15</sup>.

Asume también, como uno de los responsables de las primeras expresiones de modernidad en Quito, al cambio en el uso de los materiales de construcción, en donde la cronología de apropiación del cemento toma particular importancia. Durante las primeras dos décadas del siglo veinte, el uso esta argamasa se tornó más frecuente y asequible, permitiendo que tanto los proyectistas, como constructores se familiarizen con las ventajas del proceso constructivo.

Relativo a este tema, se reconoce la fecha de 1902, como el momento del registro de la primera marca comercial de cemento en el país, de procedencia alemana y ocho años más tarde se permite la importación de maquinaria para una fabricación local. No sería sino hasta 1924 cuando se inicia con la primera producción local y un año más tarde se instala la fábrica de Cemento Nacional, que cubriría gran parte de la demanda. A pesar de estos hechos, la piedra, el adobe, la madera, la cal y arena, se identifican como materiales predominantes en las construcciones de pequeña y mediana escala hasta la década del cuarenta, debido a la dependencia en la importación del hierro, material componente del hormigón armado.

La modernidad de la ciudad se asocia también con la introducción del funcionalismo y el racionalismo, durante la década comprendida entre el cuarenta y cincuenta. Entre otras razones, se explica en la influencia de la migración europea a Ecuador a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Destacan en este período los arquitectos checoslovacos Carlos Kohn y Otto Glass, el italiano Giovanni Rota, el austriaco Oskar Etwanick, el suizo Max Ehrensberger. Adicionalmente, tendrá un peso significativo, la labor realizada por los arquitectos de origen uruguayo, Gilberto Gatto Sobral y Guillermo Jones Odriozola, que arribaron a la ciudad, con el conocimiento

<sup>15</sup> Benavides Solís, J. (1995). Primeras expresiones de nuestra modernidad en arquitectura. En J. Benavides Solís, La arquitectura del siglo XX en Quito (págs. 23-39). Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.



Figura 023.  
Odriozola, Jones. Plan Regulador para la ciudad de Quito, 1942.

En este esquema, se marca la zona denominada “Barrio Jardín”, en la que se desarrollaría el mayor porcentaje de arquitectura moderna capitalina, así como las obras brutalistas incluidas en este estudio. En color, la ubicación del Centro Histórico.

del modelo de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, organizada con la influencia del movimiento moderno y los postulados de la Bauhaus. Dentro de este grupo de arquitectos, Odriozola cobra particular importancia en el crecimiento del Quito moderno, al ser el responsable del Plan Regulador de 1942, cuando recibe el encargo por parte del Municipio, ante el evidente crecimiento acelerado de la ciudad. Amparo Ponce, vincula esta expansión a dos hechos: el auge exportador del Ecuador, en el que el incremento en los ingresos fiscales permitía acelerar el desarrollo de la urbe y el incremento poblacional, resultante de las migraciones de las provincias afectadas por la guerra con el Perú en 1941-42. (Ponce, 2012, págs. 16-50)<sup>16</sup>.

Ponce resume los ejes fundamentales del plan regulador, primero en la proyección de una ciudad que cuadruplica su población hasta el año dos mil con 700.000 habitantes y segundo en la división funcional de la ciudad en tres zonas: vivienda, trabajo y esparcimiento. Si bien la aplicación del diseño de Odriozola fue parcial, la lectura de estas zonas pudo dejar huella en la ciudad actual, al definir al sur con el área obrera, el centro histórico como una zona mixta y el norte como el área residencial, con servicios de compra, escuela, espacios deportivos, clínicas, oficinas, etc. Esta última, lugar en el que el mayor porcentaje de arquitectura moderna se llevó a cabo en las siguientes décadas.

Dentro de la hipótesis de Moya y Peralta, para la consolidación de una arquitectura moderna en Quito, señalan:

*“No podemos desconocer, en el proceso de difusión de los modelos, los viajes realizados por un círculo restringido de arquitectos y usuarios, las publicaciones extranjeras, la difusión de la prensa local, más la existencia de un ámbito de formación profesional y los medios de comunicación de ideas”* (Moya & Peralta, 2011, págs. 197,198)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup>. Ponce, A. (2012). Algunas notas sobre el desarrollo urbano de Quito en el siglo veinte. En A. Ponce, La Mariscal, Historia de un Barrio Moderno de Quito en el S.XX (págs. 16-50). Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.

<sup>17</sup>. Moya, R., & Peralta, E. (2011). La moderna arquitectura de la década de los sesenta en Quito. En D. Oleas Serrano, Casas y Arquitectos Modernos en Quito, Una Generación Referencial (págs. 197-203). Quito: Colegio de Arquitectura-CARQ, Universidad San Francisco de Quito.



Figura 024.  
Duran Ballén, Sixto. Edificio Bolívar (1958).  
Dentro de las expresiones iniciales de  
modernidad, se ejecutaron edificaciones  
en el contexto del centro histórico.

Adicionalmente, establecen tres periodos con los que categorizar a la arquitectura, denominándolos autóctono, colonial y dependiente. Explican este último en la selección de modelos, no impuesto como en la época de la colonia, sino condicionados por la dependencia económica, tecnológica y cultural de los países latinoamericanos, con Europa y Estados Unidos.

*“La dependencia cultural la concebimos como una forma más sutil de condicionamiento, a raíz de la sobreestimación de valores y modelos de los países centrales que hacía de estos metas a alcanzar, en vez del desarrollo de expresiones propias.”* (Moya & Peralta, 2011, pág. 199)<sup>18</sup>.

En la academia, responsable de la formación de una generación moderna de arquitectos, se reconoce dos hechos fundamentales. Por un lado, el retorno al país durante la década comprendida entre el 40 y 50 de arquitectos ecuatorianos formados en Estados Unidos y México: Jaime Dávalos, Sixto Duran Ballén, Cesar Arroyo, Agustín Patiño, Ramiro Pérez, que participarían tanto como docentes, como profesionales activos en el medio. Por otro, la formación de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central en 1946, concebida inicialmente como una unidad adjunta a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Esta dependencia perduró hasta 1959, año en el que se crearía la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y durante la siguiente década adquiriría categoría, al incluir dentro de su cuerpo docente a los protagonistas del diseño arquitectónico de la ciudad. La suma entonces, de arquitectos extranjeros radicados en Quito, arquitectos ecuatorianos educados en el exterior y los primeros arquitectos formados en el país, sería la responsable durante los años comprendidos década del cincuenta y setenta, del emprendimiento de proyectos basados en la modernidad. Solís puntualiza este hecho, al indicar que: *“Entre 1952 y 1970, los arquitectos de Quito llegaron a sumar medio millar. En términos cuantitativos ese fue el impacto que sufrió la ciudad”* (Benavides Solís, 1995, pág. 97)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup>. Moya, R., & Peralta, E. (2011). La moderna arquitectura de la década de los sesenta en Quito. En D. Oleas Serrano, Casas y Arquitectos Modernos en Quito, Una Generación Referencial (págs. 197-203). Quito: Colegio de Arquitectura-CARQ, Universidad San Francisco de Quito.

<sup>19</sup>. Benavides Solís, J. (1995). Consolidación de la arquitectura moderna en Quito. En J. Benavides Solís, La arquitectura del siglo XX en Quito (págs. 81-98). Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.



Figura 025.  
Perfiles de crecimiento de Quito.  
Se consideran las dos décadas incluidas en  
este estudio: figura interna año de 1964,  
figura en color año de 1979.

La masa de profesionales señalada por Solís, se favoreció de las condiciones económicas de la década del setenta, en la que el boom petrolero, inyectó importantes recursos que permitieron el desarrollo de proyectos de mayor envergadura y significancia arquitectónica. Por consiguiente, a partir de la exploración del oro negro y el consecuente aumento de circulante monetario, múltiples fenómenos relacionados con la arquitectura y el urbanismo se agudizaron, cambiando la fisonomía de la ciudad. El perfil de Quito, delimitado en 1834 hectáreas para el año de 1964, se tornó para 1979 en área urbana de 9389 hectáreas, de las cuales estarían ya ocupadas más del sesenta y ocho por ciento. Es en este espacio-tiempo, donde la arquitectura brutalista logra marcar su presencia, en primera instancia con tímidas inclusiones en el ámbito de la vivienda y luego con exposiciones masivas, tanto en edificaciones públicas como privadas.

#### *Exponentes locales y línea de tiempo*

Embebidos en una ciudad en expansión e inmersos en una mezcla de ideas, aspiraciones y oportunidades, aparecen en escena tres arquitectos que dan inicio al repertorio brutalista local. Considerados ahora pilares de la arquitectura ecuatoriana, se forman en la Universidad Central del Ecuador, dentro de un lapso temporal de diez años (1953-1963) y aun compartiendo un caldo de cultivo común, se aproximan hacia este movimiento desde distintas perspectivas. El común denominador, su trabajo en hormigón visto, se tornará en referente para las generaciones que los siguen, prolongando el repertorio brutalista a etapas posteriores a las consideradas en este estudio.

Cronológicamente el primer exponente es Oswaldo De la Torre (+). Nace en Machachi, una población al norte de Quito en 1926 e inicia sus estudios en Ingeniería Civil en 1944. Tras la creación de la Escuela de Arquitectura, realiza un cambio de carrera, para egresar en 1953. Viaja a Estados Unidos y complementa su formación al trabajar en la costa este de este país<sup>20</sup>.

<sup>20</sup>. Trabaja con: Rader and Associates (Miami-Florida), Smith Engineering and Construction Co. (Pensacola - Florida), Tippetts-Abbett- Mc. Carthy -Stratton (New York), Willian, Coile and Blanchard and Associates (Washington D. C.).

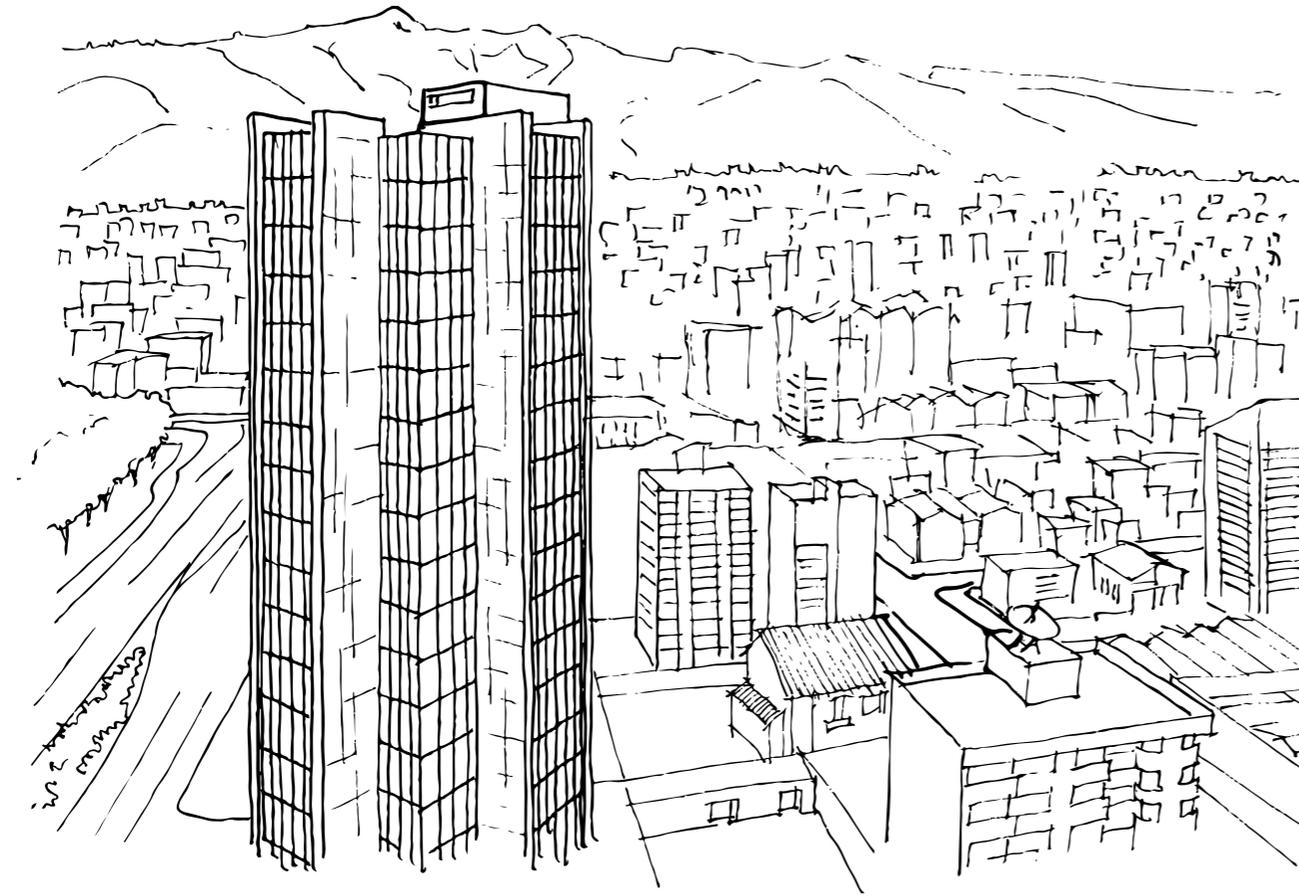


Figura 026.  
Vista aérea de Quito, de este a oeste.  
Destaca en este croquis, la altura del  
edificio Cofiec de Ovidio Wappenstein,  
implantado al borde del Barrio de la  
Mariscal, hacia 1975.

Al retornar a Ecuador en la segunda mitad de la década del cincuenta, se introduce en el medio laboral, aún sin obtener el título de arquitecto. Bajo dependencia, participa como superintendente de obra, en edificaciones emblemáticas de la época, permitiéndole adquirir reconocimiento dentro del campo de la construcción. Posteriormente, dentro de su práctica privada, trabaja activamente en este oficio y se involucra de manera más clara en el campo del diseño arquitectónico. No será sino hasta el 1965, cuando obtiene el grado profesional, año que coincide con la oportunidad de expresar en gran escala sus ideales brutalistas, con el proyecto para la Administración de la Escuela Politécnica Nacional. En adelante, De la Torre ejerce la arquitectura, combinándola con la docencia, llegando a ser decano de la facultad que lo formó.

El segundo pilar de la arquitectura brutalista quiteña es Milton Barragán (1934). Oriundo de la población de Huigra, ubicada a 241 km al sur de la ciudad capital, recibe el título de arquitecto en 1958. Entre 1959 y 1960 realiza estudios de planeamiento regional y urbanismo en Francia. Luego de un peregrinaje por Italia, Dinamarca y Suecia, retorna temporalmente al país en 1962, tiempo que le permite introducirse en sus primeros proyectos de vivienda unifamiliar, así como iniciar su práctica docente en los campos de la arquitectura y escultura. Para 1966 recibe una beca de estudios en planeamiento urbano en Gran Bretaña, que complementa con una permanencia de Holanda, antes de su retorno definitivo a América. Durante las siguientes décadas se desenvuelve con una actividad multifacética que incluye cargos públicos y privados. Aún con una práctica arquitectónica muy fuerte, se destaca como escultor, fusión que permitirá a partir de la década del sesenta, enriquecer bilateralmente sus disciplinas.

Finalmente, el tercer integrante de la triada brutalista es Ovidio Wappenstein. Su familia, originaria de Checoslovaquia, migra a Valencia, España, lugar en el que nace en 1938. Cuatro años más tarde se trasladan



**Figura 027.**  
Representación gráfica de los viajes realizados por los exponentes locales incluidos en esta investigación, durante de la consolidación de su formación arquitectónica.

a Ecuador, para convertirla en su locación permanente. Ingres a la Facultad de arquitectura en 1956 e interrumpe temporal su preparación en este campo para estudiar en la escuela de arte de la Union College de Schenectady, New York (1957-58). A su retorno, se reintegra a la Universidad Central de Ecuador, para recibir el grado de arquitecto en 1963. Durante el siguiente año reside en Holanda, donde realiza estudios de postgrado en construcción y planificación regional en el Instituto Bouwcentrum de Rotterdam. Tras una experiencia laboral con el arquitecto y planificador urbano Samuel Van Embden, se traslada a Londres para colaborar en la oficina del arquitecto Frederick Gibberd. A su retorno al país y dentro de su práctica privada se involucra tanto en proyectos arquitectónicos, como de planificación urbana. Durante las siguientes décadas, desarrolla su práctica docente como una actividad paralela y complementaria.

El desplazamiento temporal existente entre los personajes, sea esto por su edad o por sus fechas formativas, parece perder importancia, al encontrar puntos comunes reflejados en sus hojas de vida. Este estudio considera relevantes: los viajes de arquitectura, las experiencias laborales y las interferencias que se suscitarán durante las décadas del sesenta y setenta. El primero de estos factores, que coincide con los años de formación académica de cada uno, es sí mismo una experiencia que puede considerarse como la oportunidad para validar y consolidar el conocimiento del estudiante o joven profesional. El recorrido fuera del aula, permite crear una experiencia personal, en la que la visita de edificios y ciudades, se torna en una ventana abierta a la historia y donde la revisión lo aprendido se integra con las nuevas nociones. Los peregrinajes de Wappenstein, De La Torre y Barragán por Europa y Estados Unidos, contribuyen, pero no son exclusivos, para entender su aproximación hacia una arquitectura brutalista, ya que no es posible determinar con precisión las fuentes directas con la que estos personajes estuvieron expuestos, así como establecer su contribución real en las interpretaciones individuales del movimiento.



Figura 028.  
Velez Calisto, Rafael. Edificio Banco  
Popular (1987-89).

Los siguientes factores, sus experiencias laborales y las consecuentes interferencias que se producen entre ellos, durante dos décadas, se analiza aquí, desde la perspectiva de segmentarlas en períodos temporales. La inserción al campo profesional en cada uno de los personajes es distinta, tanto en fecha, como en tipo de experiencia. El modo de situarlos bajo una perspectiva común, se realiza aquí consecuentemente, a partir de su vínculo con las condiciones del medio en donde realizan su práctica. De esta manera, a medida que se recorre las dos décadas, el análisis de las obras individuales, se sitúa dentro de un contexto más amplio, para explicar las situaciones que pudieran contribuir al resultado obtenido.

La línea de tiempo que se construye, en la propuesta de “momentos”, expone una secuencia gradual y coherente, útil para recrear un movimiento brutalista quiteño. Las obras seleccionadas, no pueden excluirse del resto de trabajos, que tanto Barragán, de la Torre y Wappenstein, elaboración en sus oficinas y que no calzan dentro de la corriente abordada. Por lo tanto, muchos de ellos se mencionan, desde el punto de vista de evaluar sus posibles aportes a las obras de interés analizadas.

Dentro del esquema organizacional del estudio, Quito se entiende como el contexto limitado, en donde las expresiones brutalistas se llevan a cabo. Es preciso reconocer, sin embargo, que en la ciudad y fuera de ella, existirán expresiones relativas a este movimiento, no incluidas en esta investigación, esencialmente por corresponder a una siguiente camada de profesionales. Entre otras, se destaca la obra de la sociedad de los arquitectos Bravo Espinoza y Robalino, con el edificio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil de mediados de los setenta. También requiere especial atención la producción del Rafael Vélez Calisto, con el edificio Condominio Profesional (1976), que lo desarrolla en sociedad con Peñaherrera y Mora. Finalmente en la siguiente década, el Banco Popular (1987-89), que se concibe como un imponente prisma de hormigón.



DECADA DEL 60					DECADA DEL 70					
MOMENTO 01.		MOMENTO 02.			MOMENTO 03.		MOMENTO 04.		MOMENTO 05.	
ENTORNO EN MUTACION Y AUTOENCARGO		MONUMENTALIDAD, VOCACION ESCULTORICA Y DESAFIO ESTRUCTURAL			BOOM PETROLERO Y CRECIMIENTO VERTICAL		ICONOS Y RETORNO AL ESCULTURALISMO		REFLEXION Y CIERRE DE UNA POSTURA ARQUITECTONICA	
Arq: Milton Barragan Obra: Casa Barragan	Arq: Oswaldo De La Torre Obra: Casa De La Torre	Arq: Oswaldo De La Torre Obra: Teatro Politecnico	Arq: Milton Barragan Obra: Templo de la Dolorosa	Arq: Milton Barragan Arq: Oswaldo de la Torre Obra: Edificio Artigas	Arq: Ovidio Wappenstein Obra: Edificio Paco	Arq: Ovidio Wappenstein Obra: Edificio Cofiec	Arq: Milton Barragan Arq: Ovidio Wappenstein Obra: Edificio Ciespal	Arq: Milton Barragan Obra: Templo a la Patria	Arq: Ovidio Wappenstein Obra: Edificio CFN	Arq: Milton Barragan Obra: Edificio ATRIUM
1962	1963	1965	1965 - 67	1969 - 71	1973 - 76	1974	1972 - 76	1976	1976 - 77	1978 - 81

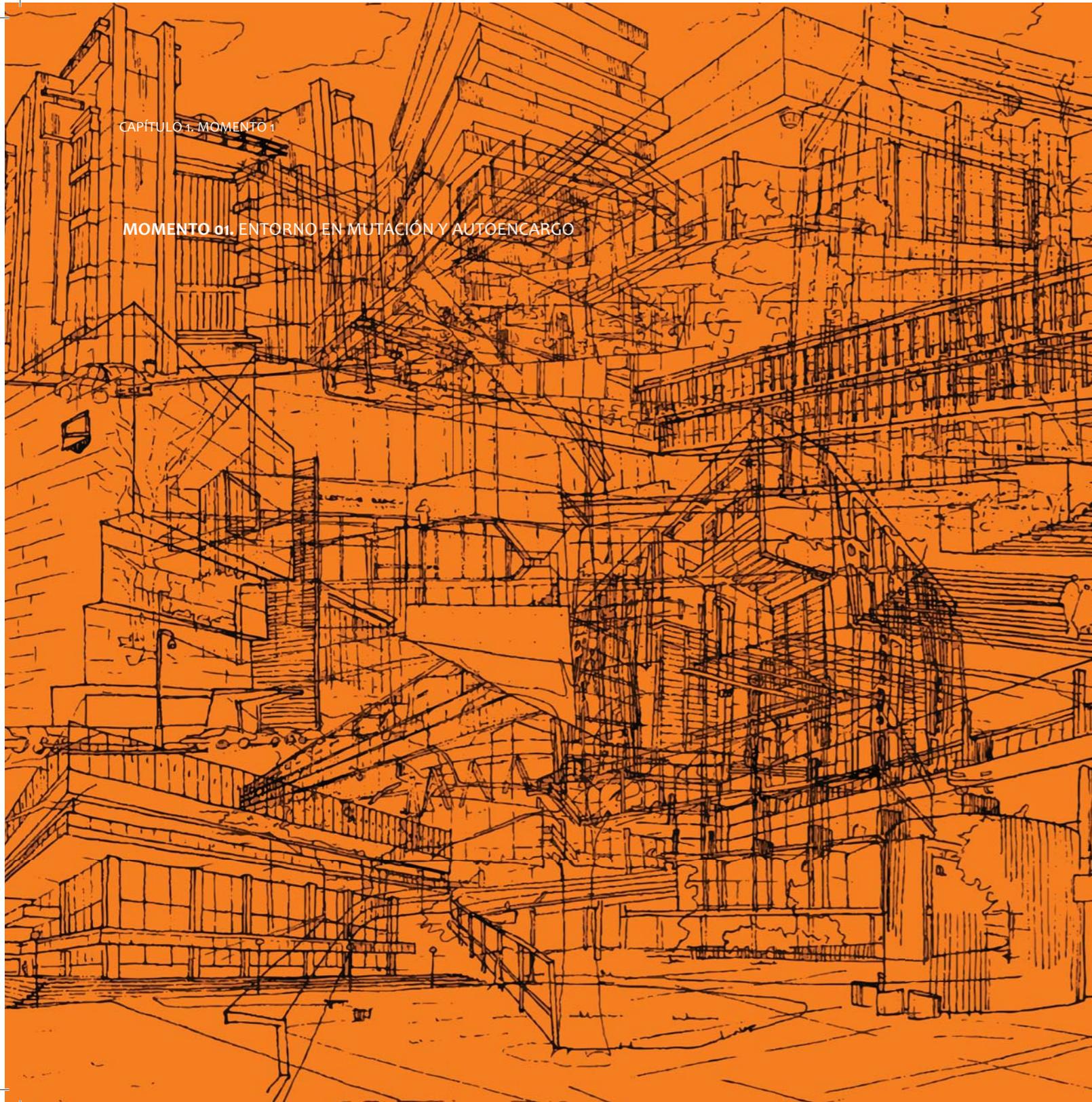


Figura 029.  
Linea de tiempo

MOMENTO 1

[ 62 . 63 ]





CAPÍTULO 1. MOMENTO 1

MOMENTO 01. ENTORNO EN MUTACIÓN Y AUTOENCARGO

ENTORNO EN MUTACION Y AUTOENCARGO

[ 64 . 65 ]

El modo en que la arquitectura expuesta en concreto y en si mismo una extensión de la corriente brutalista, hecha sus raíces en la ciudad, tiene relación directa con el momento en el que sus protagonistas se ubican, al finalizar la década del cincuenta. En este período, dan sus primeros pasos dentro del arte de proyectar y construir edificios, considerando tanto el inicio de sus estudios universitarios, como el de su inserción al medio laboral. Cronológicamente, se integran en escena dos de ellos: Oswaldo de la Torre y Milton Barragán.

Se ha mencionado anteriormente en el texto, la importancia de los peregrinajes de los nuevos arquitectos a Estados Unidos y Europa, como consolidación de sus procesos formativos, sin embargo, no deja de ser fundamental, revisar sus actividades, antes de estos viajes, así como sus primeras interpretaciones al retornar a la ciudad en la que se desempeñarían como arquitectos.

Un hecho importante que ata a Barragán y de la Torre, así como a todos aquellos jóvenes profesionales de la época, es el nombramiento en 1954 de Quito, como sede de la XI Conferencia Interamericana de Cancilleres<sup>21</sup>, que debía ser realizada para 1959. Ante esta designación, el Presidente de la República José María Velasco Ibarra<sup>22</sup>, evalúa la situación de la ciudad y su capacidad para llevar a cabo el evento. Para este efecto y en evidencia de los deficientes locales para actos o el alojamiento de las delegaciones, crea la Junta Coordinadora Permanente de la XI Conferencia Interamericana. Ya para el año cincuenta y siete, el nuevo presidente Camilo Ponce Enriquez, funda la Secretaría General de la Conferencia (parte del Ministerio de Obras Públicas), a cargo del diseño y construcción de las nuevas edificaciones requeridas. Obras que no solo se establecerían como puntos referenciales en la ciudad, sino que se convertirían en la oportunidad para que los recién egresados, logren dar sus primeros pasos en la vida profesional.

<sup>21</sup>. Para comprender la importancia del evento, es preciso conocer que se realizaron 10 conferencias entre 1889 y 1956, para discutir problemas comunes de los países americanos. Sus sedes fueron Washington, México, Río de Janeiro, Buenos Aires, Santiago de Chile, La Habana, Montevideo, Lima, Bogotá, Caracas. A partir de 1960, estos temas se tratan en la Organización de Estados Americanos (OEA), en Washington.

<sup>22</sup>. José María Velasco Ibarra (1893-1979), fue presidente del Ecuador, ejerciendo períodos presidenciales en cinco ocasiones. En este caso se hace referencia a su tercer mandato entre 1952 y 1956.

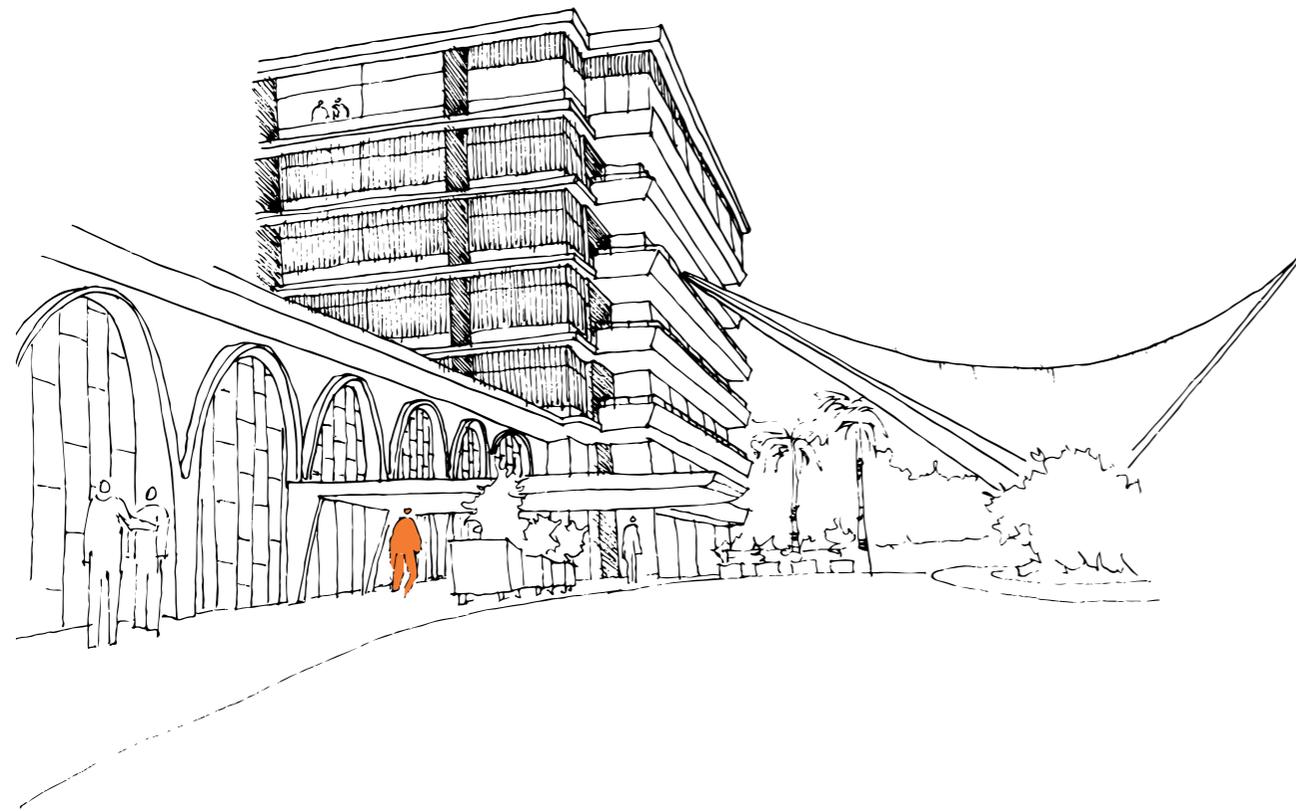


Figura 030.  
McKirahan, Charles F. Hotel Quito.  
Oswaldo de la Torre, superintendente de  
construcciones.

Paralelamente a estos hechos, es esencial mencionar la existencia de la compañía constructora ARQUIN (Arquitectos e Ingenieros Nacionales). La misma fundada por Sixto Durán Ballén, arquitecto de la primera generación de profesionales ecuatorianos formados en el exterior y los ingenieros Pérez, Arroyo y Andrade, integraron en sus filas a profesionales nuevos, como Alfredo León Cevallos<sup>23</sup> y a varios alumnos de la Escuela de Arquitectura, como Milton Barragán Dumet, Oswaldo de la Torre Villacreces. Años mas tarde y ya como Ministro de Obras Públicas, Sixto Durán Ballén aprobó la ejecución de proyectos encargados para llevar el magno evento en la ciudad, entre otros, el Palacio Legislativo, el Palacio de Justicia, la residencia universitaria de la Universidad Central, la terminal aérea de Quito y el reacondicionamiento de la Casa Presidencial. De igual manera, ocupando León el puesto de jefe de la Oficina de Construcciones de la XI Conferencia Interamericana (designado por su antiguo mentor), reunió bajo su cargo a los jóvenes arquitectos mencionados, asignandoles tareas relativas a las edificaciones programadas.

Específicamente, Oswaldo de la Torre y aun trabajando bajo dependencia, tendría la oportunidad de participar en el proyecto del Hotel Quito<sup>24</sup>, con el puesto de Superintendente de Construcciones. Esta obra, diseño del arquitecto norteamericano Charles F. McKirahan, daría a de la Torre, el empuje para consolidar su conocimiento en la materialización de proyectos, así como le permitiría ubicarse en el medio, bajo una tendencia orientada en el movimiento moderno. Si bien este proyecto, corresponde a una tipología de arquitectura hotelera internacional, su locación sobre un terreno de compleja topografía (característico de Quito), exigió a la firma norteamericana, adaptar su diseño al entorno. Por otro lado, de la Torre, como encargado de la construcción, debió prepararse en los sistemas constructivos propuestos: estructuras de hormigón, mamposterías de ladrillo, ventanería de aluminio, recubrimientos en piedra, entre otros, siendo esta, una situación clave en la consolidación de su preparación profesional.

<sup>23</sup> Alfredo León, arquitecto por la Universidad Central del Ecuador en 1952, integró el equipo de ARQUIN desde 1949 a 1956. Realizó su postgrado en la Facultad de Arquitectura de Montevideo, Uruguay.

<sup>24</sup> El primer nombre fue "Hotel Turismo, luego "Hotel Atahualpa" y finalmente "Hotel Quito".

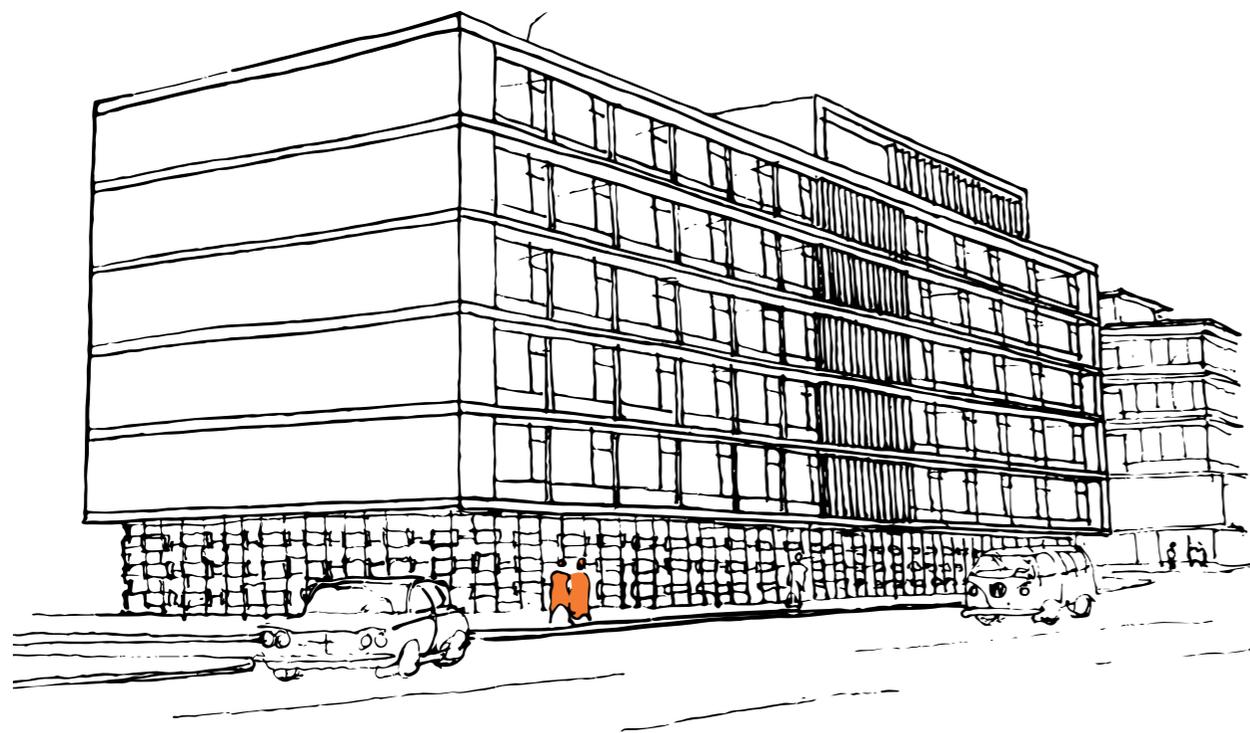


Figura 031.  
Barragán, Milton (1958). Intervención en  
el Ministerio de Relaciones Exteriores.

Por otra parte, Milton Barragán sería asignado como diseñador del edificio para el Ministerio de Relaciones Exteriores<sup>25</sup>, una estructura que debía ser añadida a la edificación existente, construida en 1923 en un estilo neoclásico francés<sup>26</sup>. Su propuesta, parte con la decisión de derrocar una sección lateral de la casona, con frente hacia la vía de mayor tránsito y sustituirla por un bloque moderno. En la sección original, se concentraron los espacios para actividades protocolarias, mientras que en el nuevo componente, se situaron oficinas, archivos y otros servicios.

En el entorno en la que se emplazó esta nueva intervención, se habían realizado ya edificaciones de corte moderno. La obra de Barragán intentó mantener relación formal con su nuevo vecindario, contrastando con el estilo arquitectónico del bloque protocolar. La historiadora Shayarina Monard, menciona un factor fundamental, que bien podría dar indicios de los intereses del proyectista y que se convertiría en una de las características de su arquitectura en las siguientes décadas: “En el exterior el zócalo de piedra es el elemento más llamativo y anticipa el tratamiento y cuidado al potencial del material, que Barragán desarrolló en los años siguientes.” (Monard, 2015, pág. 78)<sup>27</sup>.

El uso del revestimiento en piedra, en más de un edificio construido para XI Conferencia Interamericana, se criticó a su momento, por ser un elemento visto en la ciudad, desde la época de la Colonia. Sin embargo, el modo en que el proyectista usó esta materia, dio cuenta de un gran control plástico, al jugar con las profundidades de piezas, para otorgarle una condición de dinamismo, al basamento expuesto hacia la vía pública. Además, en pisos superiores propuso quiebra soles verticales, como modo de identificar los tramos de escaleras o espacios de servicio. Años más tarde, una variación a este tipo de recurso sería empleado por el proyectista, como instrumento de composición de fachada para su propia vivienda.

<sup>25</sup> Este edificio parte de su tesis de grado como Arquitecto.

<sup>26</sup> Esta edificación llevaba el nombre de Palacio Najas y fue diseñada por el arquitecto Francisco Durini Cáceres, para la familia Najas y adquirida por el Gobierno Nacional en 1943, para el Ministerio de Relaciones Exteriores.

<sup>27</sup> Monard, S. (9 de junio de 2015). Arquitectura Moderna de Quito en el contexto de la XI Conferencia Interamericana, 1954-1960. Tesina, Master en Teoría e Historia de la Arquitectura. Barcelona, Catalunya: Universitat Politècnica de Catalunya Barcelona Tech.

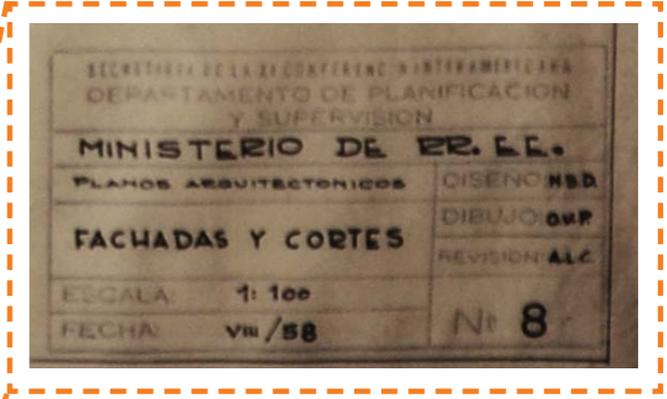
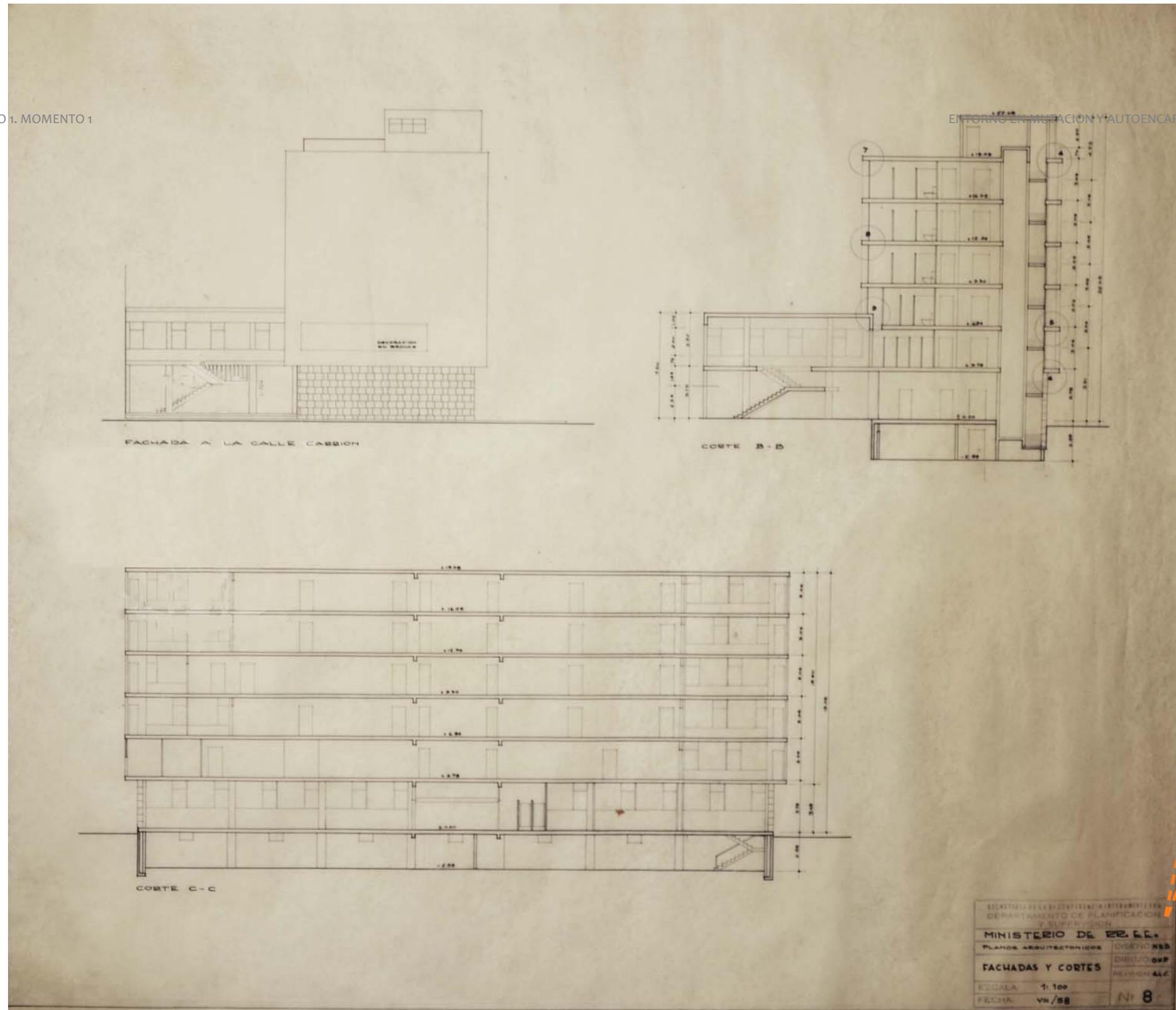


Figura 032.  
 Barragán, Milton, (1958). Ministerio de Relaciones Exteriores, Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito - Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito - Ecuador

Planimetría de la intervención en el Ministerio de Relaciones Exteriores, en cuya tarjeta de identificación consta como responsable de diseño "M.B.D." por Milton Barragán Dumet y en revisión "A.L.C." por Alfredo León Cevallos.

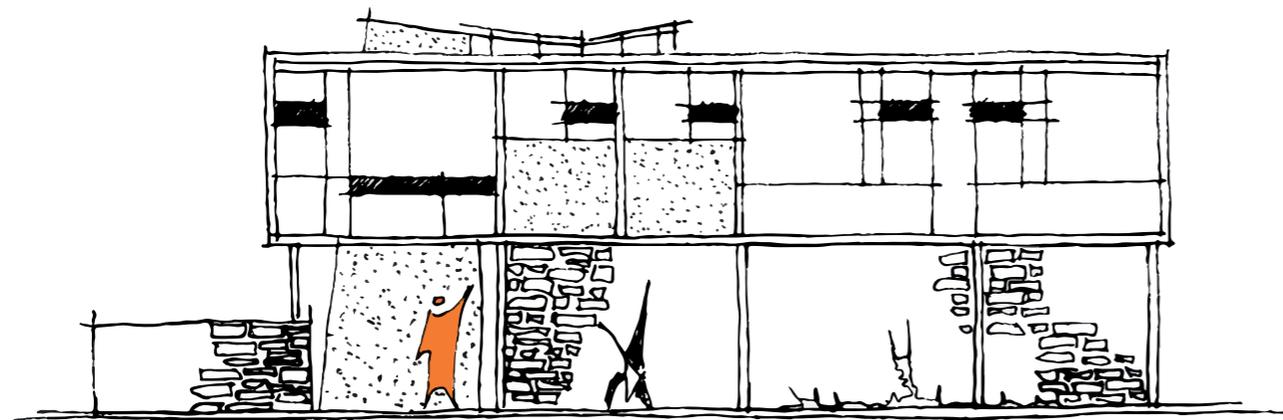


Figura 033.  
De la Torre, Oswaldo (1958). Casa Roca 753

La construcción de las edificaciones dedicadas a la XI Conferencia Interamericana, duró apenas dos años y una vez finalizadas las intervenciones de Barragán y de la Torre en estas obras de gran relevancia en la ciudad, se produjo un momento de transición en sus actividades. En el caso del primero, se asocia a la complementación de su formación académica y en el segundo, a una práctica profesional que fluctúa entre el trabajo bajo dependencia de la oficina ARQUIN y sus primeros pasos como arquitecto independiente.

Así, al finalizar la década del cincuenta, Milton Barragán viajó a Europa, para realizar estudios de postgrado. Además de las experiencias académicas y visitas arquitectónicas a las obras de los maestros de la arquitectura, tuvo la oportunidad de empaparse de las vanguardias del momento, al asistir a charlas y presentaciones. Al referirse a este período y específicamente al maestro Le Corbusier, Barragán acota:

*“...fue un maestro a quien tuve la oportunidad de escuchar en conferencias magistrales y estudiar su obra. La forma en que Le Corbusier utilizó los materiales y la base teórica sobre la cual sus propuestas se sostenían influyó en mi trabajo posterior, tanto en arquitectura como en urbanismo” (Gandarillas, 2017)<sup>28</sup>.*

Por otra parte, de la Torre emigró a Estados Unidos (1957-58), donde tendría la oportunidad de participar en oficinas de la costa este. Al retornar, se suma nuevamente a las filas del taller de Sixto Duran Ballén y paralelamente enfrenta el reto personal, de edificar su primera vivienda, siguiendo los patrones y experiencias directas, de sus recientes hazañas laborales. Nace entonces, el proyecto para la Casa Roca 753 (1958-60), misma que antes de ser concluida, sería rentada a un tercero, obligando a su autor a repensar sus aproximaciones arquitectónicas y evaluar el desarrollo de una nueva morada, con renovadas aspiraciones proyectuales<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Gandarillas, N. (18 de 07 de 2017). Milton Barragán, Arquitecto, escultor y urbanista. Obtenido de Revista Clave Digital: <https://www.clave.com.ec/2017/07/18/milton-barragan/>

<sup>29</sup> Es importante mencionar a La Casa Roca, por su transformación en la década del setenta, que representa el cambio de actitud de su autor frente a la arquitectura. Muta desde un estilo caracterizado por losas delgadas, elementos lineales y grandes ventanales, hacia un lenguaje eminente brutalista. Su análisis se extiende en el momento 05.

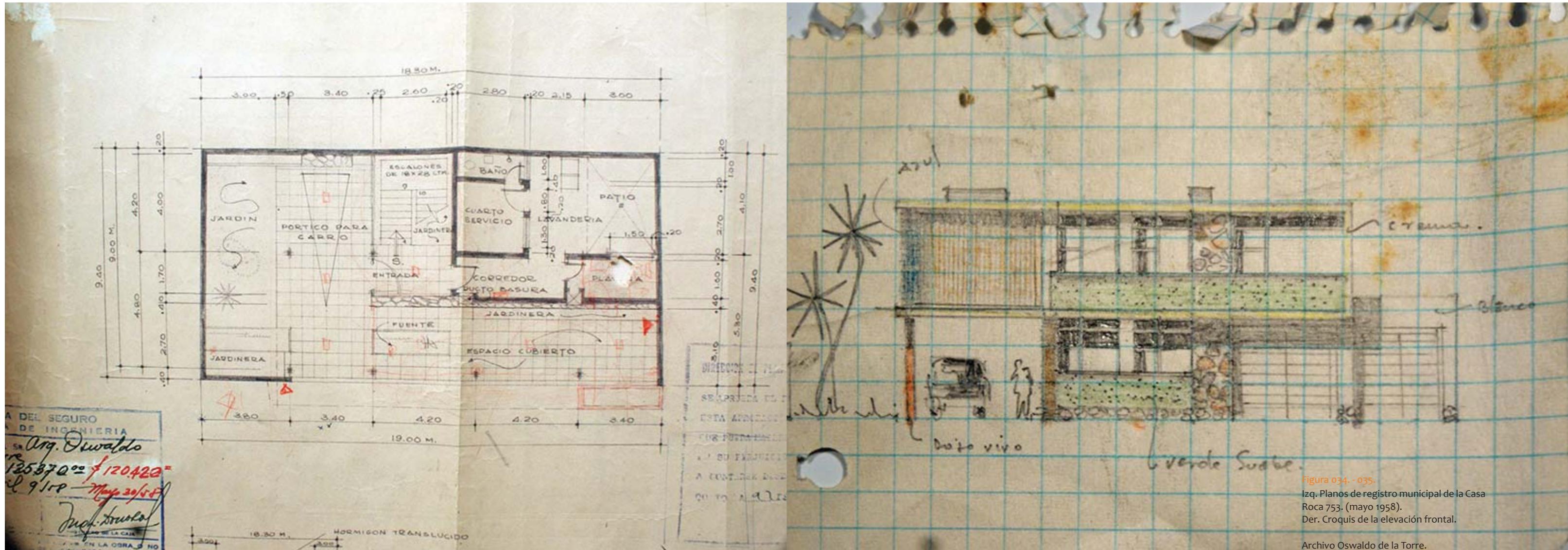


Figura 034. - 035.  
Izq. Planos de registro municipal de la Casa Roca 753. (mayo 1958).  
Der. Croquis de la elevación frontal.

Archivo Oswaldo de la Torre.

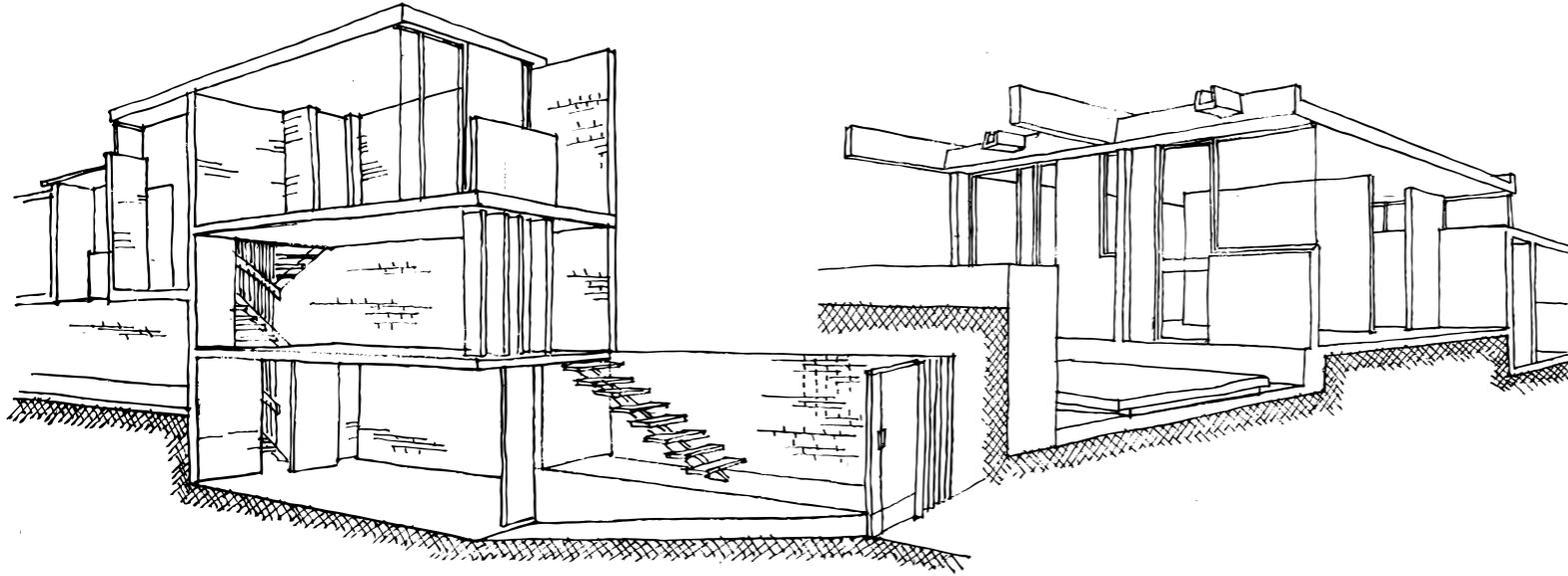


Figura 036. -037.

Izq.: Sección Casa Barragán

Der.: Sección Casa de la Torre.

El breve período, en el que ambos profesionales se hallaban consolidando sus bases y madurando sus aproximaciones<sup>30</sup>, encuentra un punto común, al situarlos en la exploración de su propia residencia. Situación, que al haber sido tratada como un auto encargo, permitió a sus proyectistas orientarse hacia una arquitectura brutalista, en una suerte de laboratorio. Como se hace referencia en la tesis de Anna Martínez, *Dar cobijo a la vida, La Casa del Arquitecto*<sup>31</sup>, la construcción de la morada propia constituye un momento importante en la vida del arquitecto, en la que se interpretan diversas etapas de su vida, capaces de ser conjugadas en un objeto habitable. Por lo tanto, no es arbitrario considerar que las experiencias antes detalladas, hayan podido influenciar en el modo en Barragán y de la Torre, aborden sus propias residencias.

Adicionalmente, si la concepción de la vivienda, se asocia a un auto encargo, es factible traducir el resultado, como el momento para exponer y poner a prueba todo lo que al momento se considera correcto. En este contexto, su análisis permite la interpretación de idearios, conocimientos e influencias que podrían estructurar el origen de las acciones, en intervenciones posteriores de igual o diversa escala.

Con esta finalidad en mente, se irrumpe en la obra inicial de los arquitectos Barragán y de la Torre, tomando como caso de estudio, los proyectos para sus viviendas personales: Casa Barragán (1962) en la Calle General Aguirre y Casa de la Torre (1963) en la Calle Domingo Espinar. Los proyectos mencionados se presentan en este análisis, como experimentos autofinanciados, que reúnen el factor común del requerimiento propio de habitar y a la vez la necesidad de mostrarse en el medio como profesionales con una perspectiva arquitectónica nueva. El hecho mismo de que sus proyectistas habitaran sus diseños, permite elucubrar, sobre la posibilidad de una autocrítica, válida al momento de construir un argumento que sustentara las búsquedas arquitectónicas de los siguientes años.

<sup>30</sup>. Adicionalmente a las actividades y obras detalladas, durante el período comprendido entre 1957-1962, tanto Barragán como de la Torre, se involucran en diversos proyectos que se alternan con su salida y retorno al país. No serán incluidos en el estudio, por no considerarse de reelevancia para el tema. Sin embargo, se menciona el trabajo de Barragán dentro de la Junta Nacional de Planificación Económica, en el desarrollo de políticas públicas urbanas y el reconocimiento a de Oswaldo de la Torre, de parte del Municipio de Quito, con la mención al “Premio Ornato 1960”, , por la vivienda unifamiliar “Casa Dassum”.

<sup>31</sup>. Para revisar y/o ampliar este tema se sugiere la lectura de:

Martínez Duran, A. (enero de 2007). *Dar cobijo a la vida. La casa del arquitecto*. Barcelona, España: Universidad Politécnica de Cataluña.

CASA BARRAGÁN. MILTON BARRAGÁN. 1962

[ 78 . 79 ]





Figura 038.  
Casa Barragán. Elevación Frontal

*“Conocida y divulgada como una de las obras germinales de Milton Barragán, la Casa Angosta propone un tipo residencial de bajo costo a través de una heterodoxa resolución espacial y constructiva que, a la época de su construcción 1962, era inexplorada por ajena a lo convencional. Merece destacarse por otro lado, la sutil interpretación de la normativa y que logra resolver las severas restricciones del lote con formidable economía de recursos.” (Orbea Travez, 2018, pág. 183)<sup>32</sup>.*

Casa Barragán, Casa de la calle General Aguirre o Casa Angosta, son los nombres con los que esta vivienda, puede ser encontrada en publicaciones, referidas al trabajo de Milton Barragán. Considerada como una de sus obras referenciales, nace como un auto encargo y a la vez como una oportunidad de iniciar una práctica profesional independiente. Esto se explica al situarse a inicios de la década del sesenta, cuando el joven arquitecto, habiendo retornado de sus viajes formativos en el viejo continente, está lleno de ideas e influencias y requiere ubicarse en la escena local. Así, sobre la base de un estrecho lote dado en herencia, plantea una obra con la capacidad de exponer los potenciales propios a su oficio, además de anunciar una postura fuertemente orientada hacia la arquitectura moderna. (Barragán Dumet, 2003)<sup>33</sup>.

La vivienda, posee dos características muy particulares que la distinguen: las proporciones del lote en el que se implanta y el modo singular en el que sus espacios se organizan. La primera en principio, es la base que impulsa la búsqueda de una solución arquitectónica fuera de lo común: un solar, con 4,5 metros de ancho por 45 metros de largo, que se consideraba como un remante territorial más que como una oportunidad para edificar. La segunda, definitivamente ligada a la anterior, se refiere al uso de medios pisos intercalados como alternativa para vincular espacialmente a cinco niveles sin superar la altura reglamentaria del sector.

<sup>32</sup>. Orbea Travez, H. (2018). Casa Angosta / 1962. En Milton Barragán Dumet, 60 años de arquitectura (pág. 183). Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio del Distrito Metropolitano de Quito.

<sup>33</sup>. En entrevista con el autor, Barragán menciona su ansiedad por darse a conocer en el medio. Mira la ejecución de su propia vivienda como una oportunidad. Hace referencia también, a la ayuda de su padre, al donarle esta franja de terreno un tanto “innabitable”, a la que logra sacarle provecho a partir del uso de los medios niveles.

Barragán Dumet, M. (septiembre del 2003). (P. H. Dávalos Muirragui, Entrevistador)

El reto se convierte en la ocasión para que Barragán se lance a un estrellato, sintetizando las experiencias recientes de sus viajes e intentando reunir todo aquello que al momento representaba una arquitectura de vanguardia: materiales a la vista, referencias formales a las obras de postguerra de los maestros europeos, propuestas espaciales novedosas, etc. Temas, que como los acota Hernán Orbea en el texto antes citado, se trata de pocos pero audaces gestos de la estética brutalista, vinculados a una meritoria fusión con la innovadora propuesta funcional de la obra.

Trabajando con requerimientos complejos<sup>34</sup>, el proyecto nace sobre un lote que constituía antiguamente, el acceso peatonal y vehicular a un predio interior de manzana. Mismo, que al beneficiarse de un trazado vial que le otorgaba un frente propio, permitió que el propietario, padre de Barragán, le done con la esperanza de que el arquitecto de la familia, pueda solucionar su problema de vivienda. Consecuentemente, el resultado no solo fue la residencia que la reciente familia urgía por habitar, sino el recinto de pruebas materiales y espaciales en que la obra pudo convertirse, gracias a que el cliente, era el propio profesional.

La obra edificada, incluso con el actual estado de deterioro, colabora con la lectura experimental del proyecto. Es posible identificar en ella una serie de materiales expuestos, empleados tanto en su función de soporte, como decorativa. Destaca entre ellos, el hormigón armado como base constituyente de la estructura. Sin embargo, su uso se extiende a la elaboración de piezas formales-funcionales ejemplificadas por los brise-soleil verticales que componen una sección importante de fachada frontal, así como del cerramiento a la vía pública. La piedra por otro lado, se consideró como elemento portante, esencialmente en los muros que definen el acceso peatonal y vehicular al inmueble. Para elaborar las mamposterías internas y externas, se dispuso del ladrillo local, ensamblándolo en posición horizontal y vertical. A pesar de que no se

<sup>34</sup> Esto se refiere a la necesidad de habitar de una familia joven, un espacio a ser usado como lugar de trabajo (taller de arquitectura), un presupuesto escaso, una superficie disponible con pocas cualidades favorables y la dificultad relativa, de una regulación municipal que planteaba adosamientos laterales restrictivos a la obtención de frentes visuales o lumínicos.

Figura 039.  
Casa Barragán. Detalle de brise-soleil verticales.

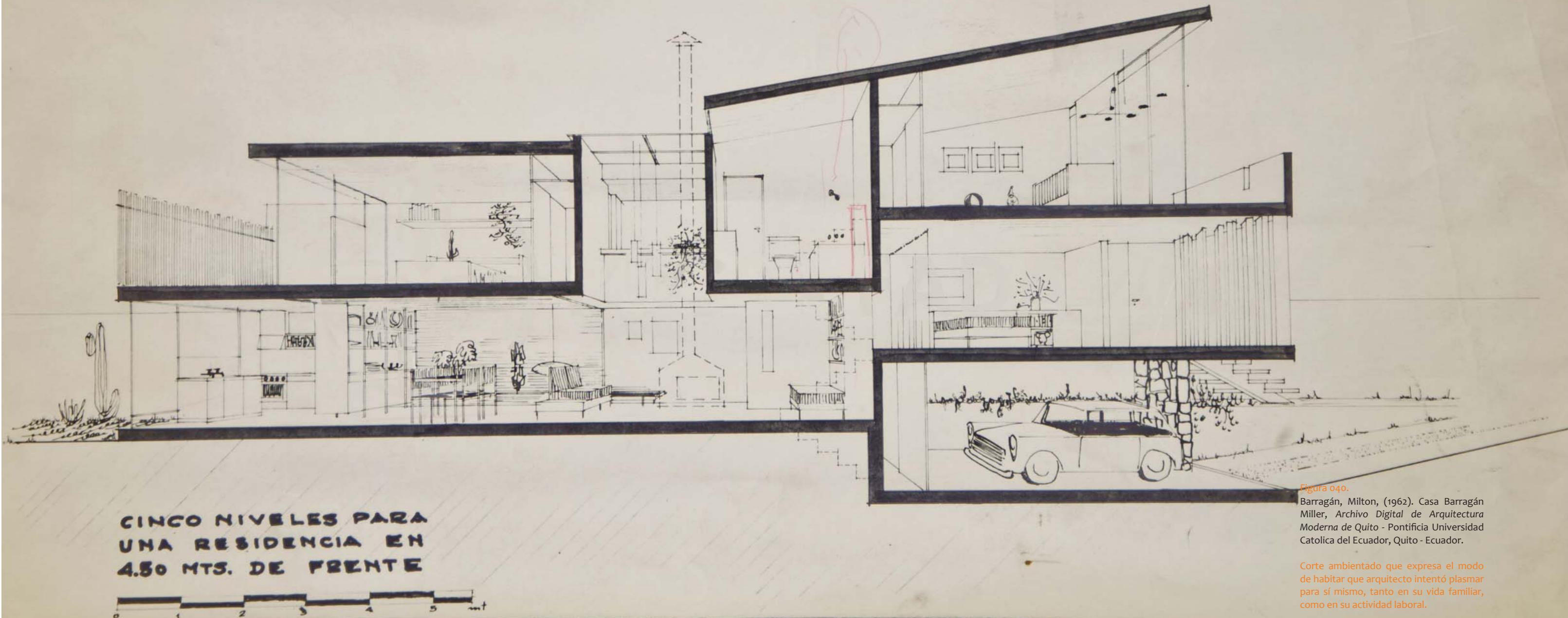


Figura 040.  
Barragán, Milton, (1962). Casa Barragán Miller, Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito - Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito - Ecuador.

Corte ambientado que expresa el modo de habitar que arquitecto intentó plasmar para sí mismo, tanto en su vida familiar, como en su actividad laboral.

enlució para permitir la lectura de la pieza individual, su color natural se obvió al blanquearlo para formar superficies uniformes. Finalmente, la madera se restringió a la construcción de secciones parciales o secundarias, destacándose fundamentalmente en la estructura de entepiso del estudio, la escalera central y en la carpintería de muebles fijos (cocinas, armarios, repiseros, etc.).

La integración de este repertorio de materiales, se asume dentro de una relación lógica e inseparable, con la concepción formal de la vivienda. Una obra que, a partir de la interpretación de principios básicos compositivos, intentó encontrar una nueva expresión local. Un producto híbrido a la vez, que ilustra a un personaje en búsqueda de la definición de un lenguaje propio, ligado a la finalización de su etapa formativa y el inicio de su desarrollo profesional. Por lo tanto, para su estudio debe ponerse en perspectiva, no solo la situación puntual del requerimiento del proyecto, sino la comprensión de los intereses del arquitecto. Su autor, de manera directa y honesta ha declarado en repetidas ocasiones ser un admirador y estudioso del trabajo de Le Corbusier. Es posible entonces, relacionar su estadía en Francia y el recorrido de la obra del maestro, a inicios de la década, como el punto de partida de esta pequeña morada.

Sus ocupantes originales, habitaron la casa por un corto período de cuatro años, momento en que tanto la evolución familiar, como el crecimiento laboral, llevaron a su autor a desarrollar una segunda vivienda (1966), independiente a su oficina. A continuación de esta obra, los encargos realizados a Barragán estarían sujetos a un incremento en la complejidad programática, en los recursos presupuestarios, en la libertad espacial y en muchos de ellos, un cambio de escala. La importancia de esta obra, sin embargo, radica en el modo que las experimentaciones formales y funcionales aquí testeadas, pueden verse reflejadas en sus proyectos de años posteriores.

Figura 041.  
Casa Barragán. Detalle de escaleras a estudio.

CASA BARRAGÁN. DESCRIPCION GRAFICA

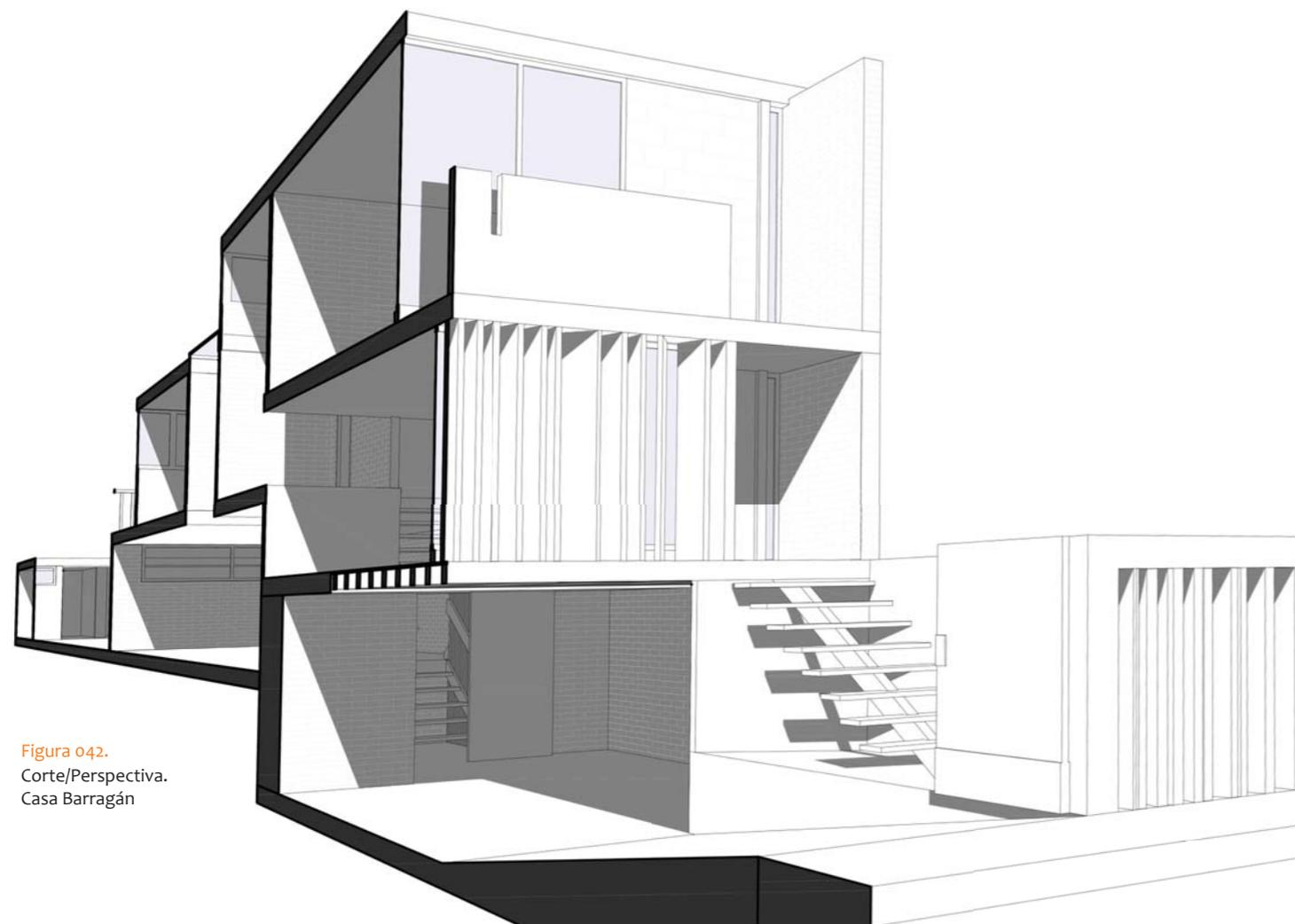


Figura 042.  
Corte/Perspectiva.  
Casa Barragán



**Figura 043.**  
 Implantación Casa Barragan  
 01. Av. Vicente Aguirre  
 02. Av. Versalles  
 03. Ingreso Peatonal y Vehicular  
 04. Cubierta Casa  
 05. Patio  
 06. Cubierta area de Servicio

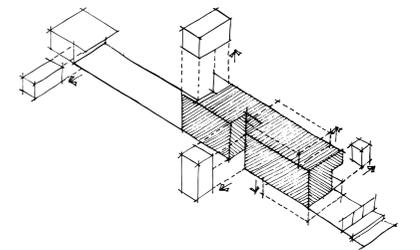
La Casa Barragán se implanta dentro de un sector ubicado en el centro-norte de la ciudad, que para la década del sesenta, se encontraba en proceso de consolidación. Constituido esencialmente por vivienda unifamiliar, el área, poseía la particularidad de que muchas de sus propiedades se asentaron sobre solares irregulares, producto de subdivisiones sucesivas a extensas parcelas anteriores y a la vez, un desarrollo vial paralelo, que procuraba regularizar su servidumbre. El producto residual de la conformación de estos predios, fueron una serie de lotes interiores de manzana o algunos remanentes de antiguos accesos a los mismos, en los que la edificabilidad resultaba de gran dificultad. Siendo el terreno del padre de Barragán, uno de los casos mencionados, se distinguía por contar con una longitud diez veces mayor a su frente y, por consiguiente, una proporción fuera de lo común.

La configuración general del barrio, estaba dada por un repertorio de edificaciones que oscilaban entre expresiones neocoloniales e indicios de una de arquitectura moderna local. Las primeras, caracterizadas por cubiertas en teja, secciones de fachada en piedra y referencias del antiguo casco histórico, debían compartir escena, con casas de corte internacional, de losas planas, estructuras lineales y de extensos ventanales.

Dentro de este ambiente, la obra fue insertada como una declaración definitiva del futuro esperado para el barrio, en donde Barragán estableció una ocupación dada por dos masas. La primera y mayor, se ubicó en la parte sur de la superficie, acompañando el retiro reglamentario a la vía y se concibió como la vivienda en sí misma. La segunda, adosada al retiro posterior, se separó por un jardín interno y su función se restringió a espacios de servicio. Esta disposición, permitió que los volúmenes cuenten con frentes propios, básicos para dotar de iluminación, ventilación y visuales, a los cuerpos habitables. Adicionalmente, el plan general integró dos gestos de suma importancia: la extracción parcial de parte de la masa



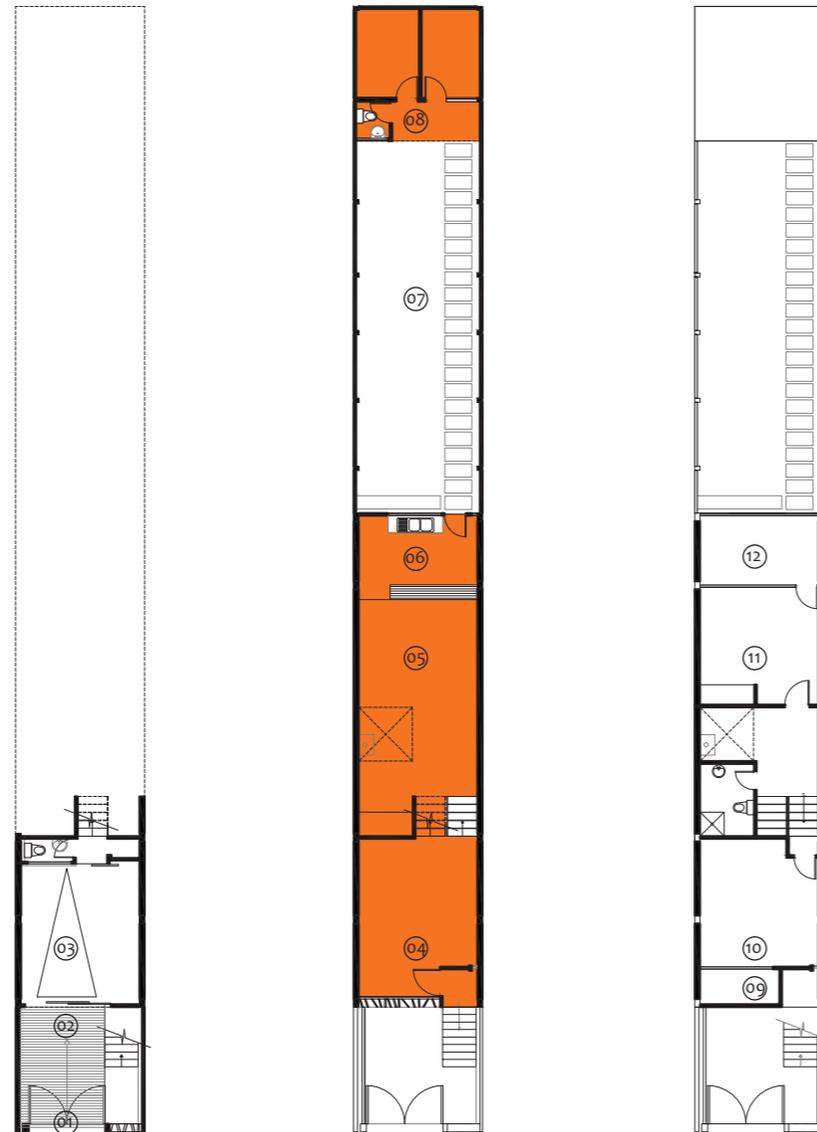
**Figura 044.**  
 Fachada frontal.  
 Relación de la Casa Barragán, con las viviendas vecinas.



**Figura 045.**  
 Diagrama de ocupacion del lote.  
 Masas, adiciones y subtracciones que dan origen a la propuesta arquitectónica.

Figura 046.

- 01. Ingreso Peatonal y Vehicular
- 02. Rampa Vehicular
- 03. Estacionamiento y acceso a vivienda
- 04. Taller de Arquitectura
- 05. Sala Comedor
- 06. Cocina
- 07. Patio
- 08. Areas de Servicio
- 09. Balcon
- 10. Dormitorio Secundario
- 11. Dormitorio Principal
- 12. Terraza



central y el desplazamiento en vertical del volumen frontal. El vaciado, permitió crear un ambiente interno, bañado de luz natural, que pudo configurarse como conector espacial. Mientras que el movimiento de los entresijos frontales, logró incrementar las superficies habitables, así como, permitir la interacción entre ellas.

El recorrido, fundamentalmente longitudinal, se inicia con una planta parcialmente enterrada que cuenta con un acceso compartido por peatones y un único vehículo. En este espacio se plantea una rampa en descenso, que determina la primera propuesta del arquitecto: dividir los recorridos públicos y privados. De esta manera, el habitante familiar accede desde el nivel más bajo, mientras que el visitante al estudio de arquitectura toma una escalera libre de pasamanos que lo conduce al nivel superior.

En una segunda planta, formada por la interacción de dos medios niveles, se propone la oficina que enfrenta la vía pública. Acentuando su diferencia programática con la vivienda, este espacio se sitúa oculto tras paños verticales en hormigón. Este gesto, visible en planta, es definitivamente jerárquico en elevación y recuerda a las lamas verticales que usaría en el proyecto para Ministerio de Relaciones Exteriores en 1958. El área social y de servicio, por otro lado, se sitúa medio piso más abajo, enfrentando el costado interior del lote. Se conciben como ambientes introvertidos que, privados de visuales externas directas, se iluminan y ventilan por la cubierta translúcida con la que remata la doble altura del salón. Aspecto tridimensional que se refuerza con la ubicación de la chimenea, planteada como una pilastra que atraviesa verticalmente al inmueble. La distribución horizontal de este nivel, finaliza con el remate de los ambientes domésticos complementarios, ubicados a continuación de un área verde.

En una tercera planta, nuevamente conformada por pisos intermedios, se implanta el área íntima de dormitorios y baño. Hacia la calle se propone la

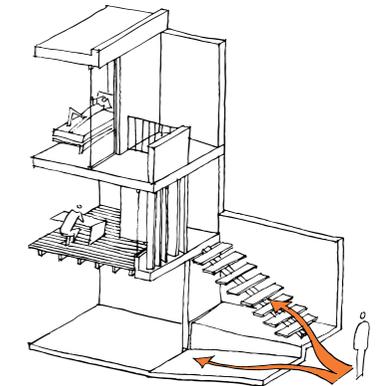


Figura 047.

Sección del bloque frontal.  
División de los recorridos peatonales.

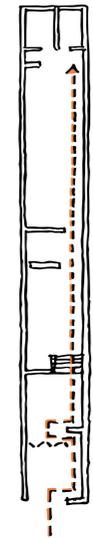


Figura 048.

Diagrama de circulación general.  
Los recorridos se reúnen, dentro de un trazado lineal en el costado oriental de las plantas.

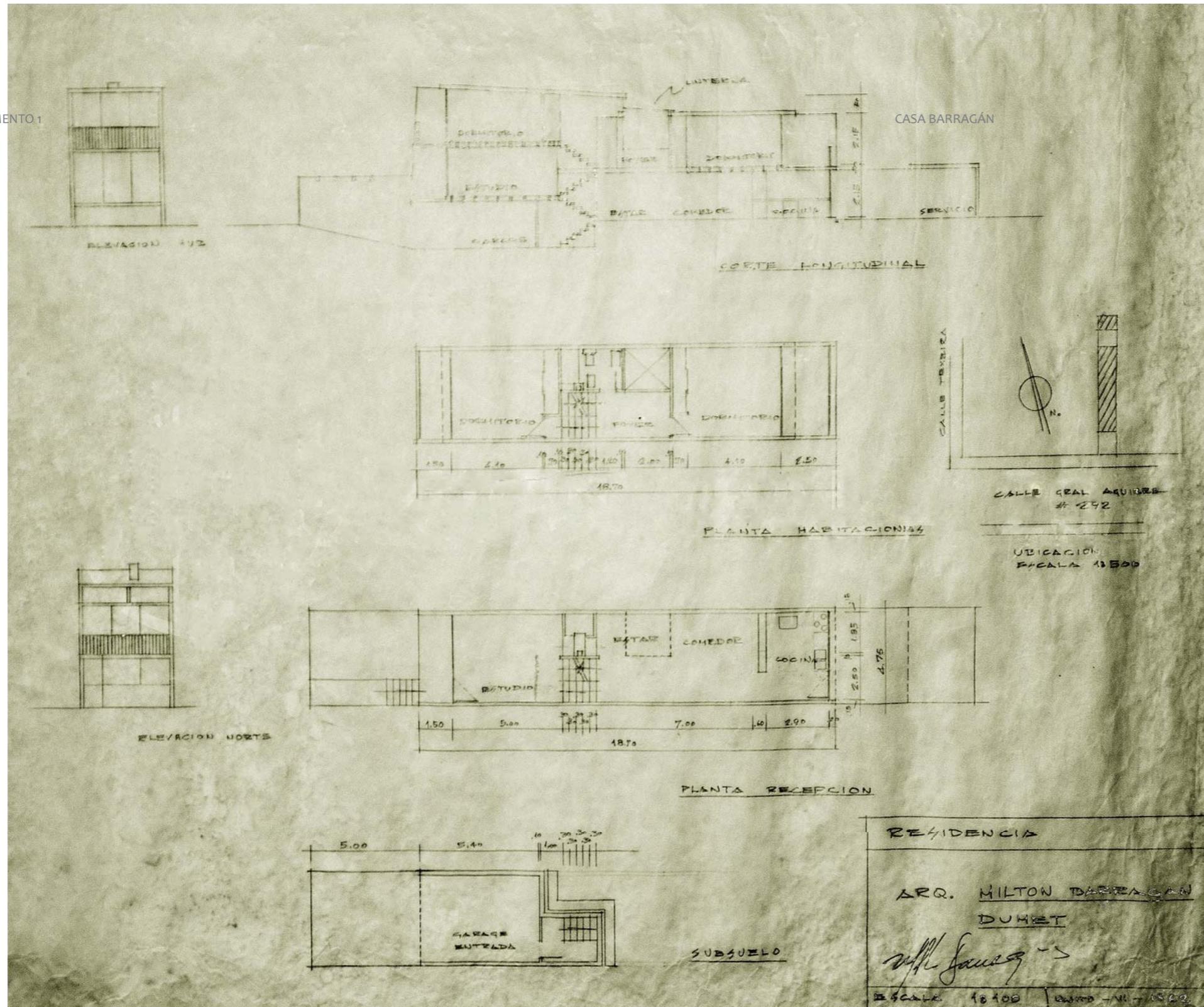


Figura 049. Barragán, Milton, (1962). Casa Barragán Miller, Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito - Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito - Ecuador

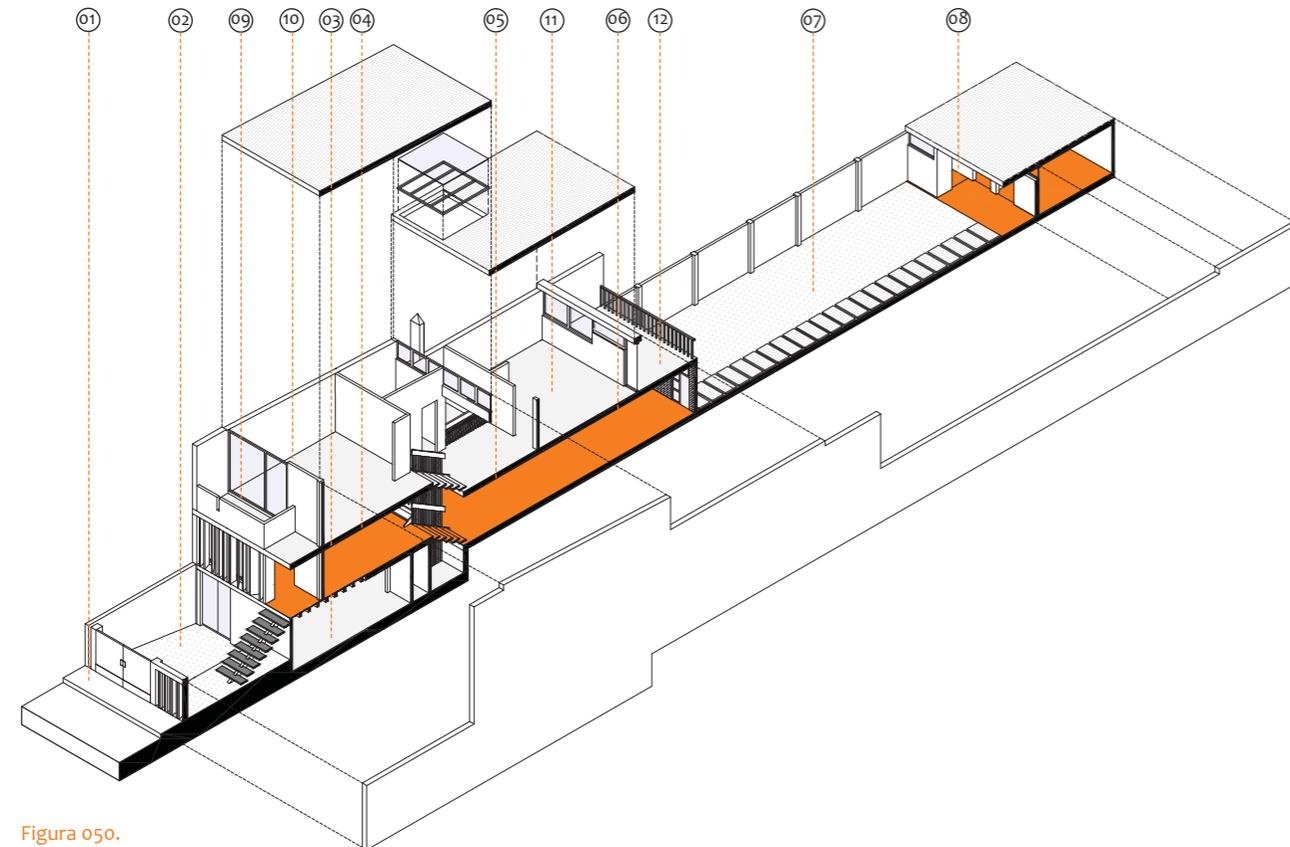


Figura 050.

- 01. Ingreso Peatonal y Vehicular
- 02. Rampa Vehicular
- 03. Estacionamiento y acceso a vivienda
- 04. Taller de Arquitectura
- 05. Sala Comedor
- 06. Cocina
- 07. Patio
- 08. Areas de Servicio
- 09. Balcon
- 10. Dormitorio Secundario
- 11. Dormitorio Principal
- 12. Terraza

habitación secundaria, acompañada de un pequeño balcón. Mientras que hacia el interior del lote y en relación a una terraza descubierta, se plantea la recámara principal. La comunicación entre los cinco medios niveles, incluidos en las tres plantas descritas, se consigue por medio de un punto de circulación vertical, ubicado en el costado oriental de la vivienda. El juego de alturas intermedias de este núcleo de escaleras, permite al usuario descubrir en cada tramo espacios diferentes, conectados por una continuidad visual.

Aún con la existencia de un retiro frontal, en el que se ubica el ingreso peatonal y vehicular, la vivienda logra ser resuelta dentro de una organización compacta, que emplea apenas el cincuenta por ciento de la longitud disponible. En parte, la liberación que otorga el espacio verde a la propuesta, se consigue gracias al trazado de las medias alturas, que multiplican el número de superficies habitables y aminoran la longitud de las plantas. Dentro de la ocupación descrita, es relevante observar el modo secuencial en el que la ocupación se torna de público a privada. Parte con un primer espacio externo totalmente relacionado con la vía, a continuación, un segundo ambiente en el que el profesional se reúne con sus clientes o visitas y finalmente una tercera sección que aglutina aquel programa orientado a la familia.

Además, la vivienda diseñada por Barragán promueve dos aspectos espaciales fundamentales. El primero, consiste en la posibilidad de que sus zonas internas, interactúan permanentemente. Acto que se impulsa tanto por la transparencia del bloque de circulaciones, como por el movimiento continuo en torno a ella. El segundo, una preocupación por la obtención de áreas familiares de calidad, privadas no obstante de una vinculación directa con el exterior. Esto, básicamente se refiere a los espacios sociales como salón y comedor, que a pesar de estar situados en una ubicación poco favorable, cuentan con gran calidad lumínica y

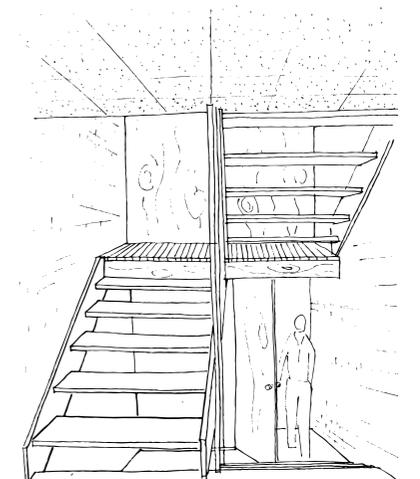


Figura 051.

Escalera central.  
Se estructura como conector de medios niveles.

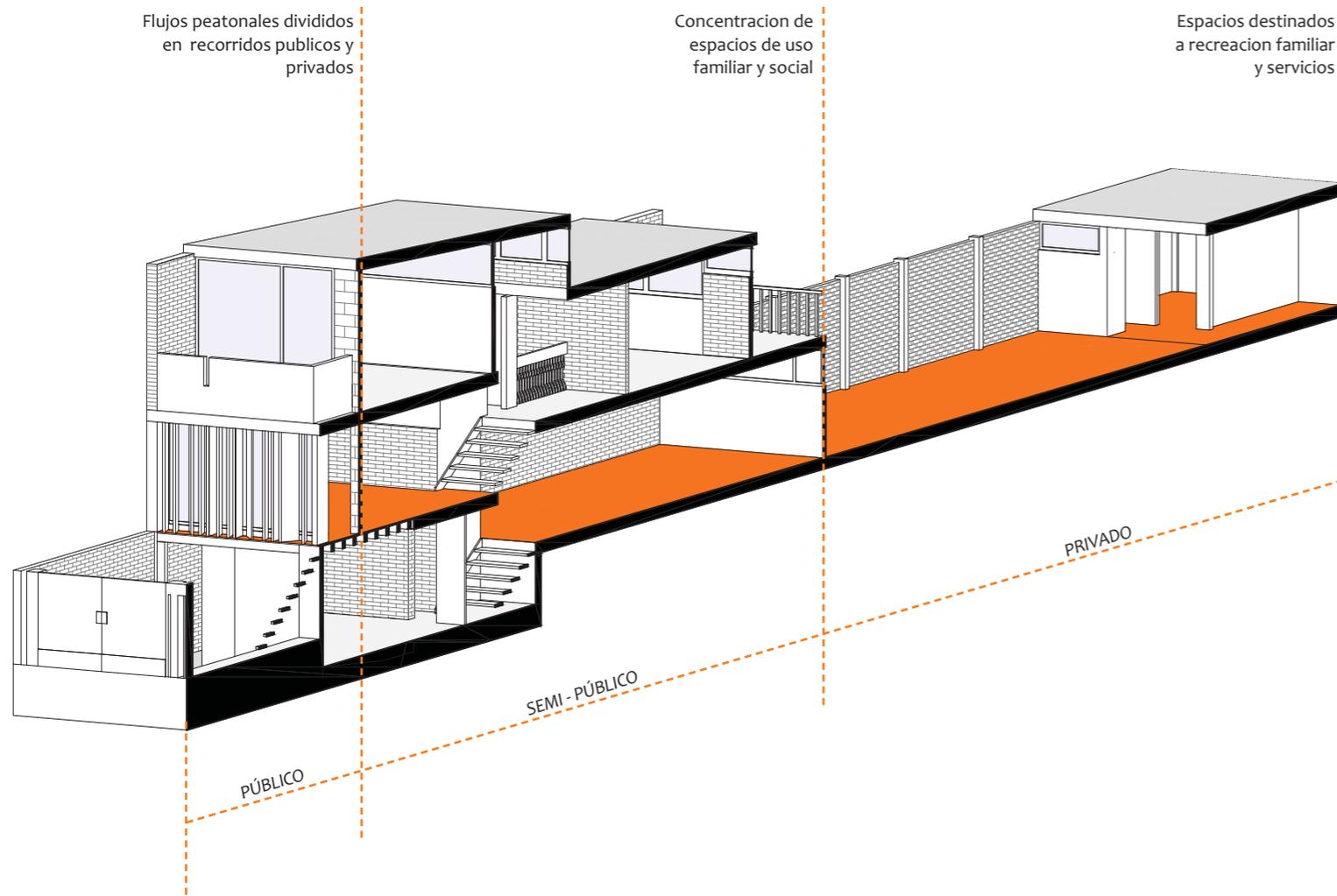


Figura 052.  
Corte Axonometrico

la oportunidad de relacionarse con múltiples visuales de otras zonas.

Se añade a los aspectos espaciales de la propuesta, el desplazamiento vertical de las superficies horizontales. Sea esto visualizado por el hundimiento del ingreso o por la elevación de la zona de trabajo, se interpreta como una acción, que evita la estaticidad de la obra. El recorrido dentro de la casa cambia constantemente, no solo de nivel, sino de función, atributos o situación lumínica, permitiendo que el visitante, encuentre dentro de un pequeño espacio, múltiples condiciones que dan valor a su experiencia. Entonces, la noción de *promenade architecturele*, se interpreta como la vivencia estética que esta pequeña casa puede brindar tanto a sus habitantes continuos, como a los visitantes del espacio laboral. Un recorrido, que apoyado en los movimientos verticales y horizontales, logra incrementar su percepción de temporalidad.

La Casa Barragán encuentra su valor al constituirse en un proyecto que logra sintetizar los conocimientos y aspiraciones de un joven profesional. Se ven en ella cualidades materiales, espaciales y formales, que reflejan su proceso formativo académico, así como sus experiencias informales de aprendizaje.

Adicionalmente, se logra vislumbrar tanto en los trazos planimétricos como en el resultado edificado, a un arquitecto que está iniciándose en su faena. Es decir, un diseñador y constructor que ha generado un producto de interés, pero que deja entrever cuestionables combinaciones materiales, así como espacialidades que pueden estar mejor logradas. Temas que no restan valor al resultado, sino que en última instancia logran anunciar la postura con la que pretende iniciar su carrera individual. Intereses que asociados al movimiento brutalista, exhiben las texturas, exponen a los componentes estructurales como piezas estéticas y entienden al hormigón armado como una sustancia bella, capaz de ser mostrada en primer plano.

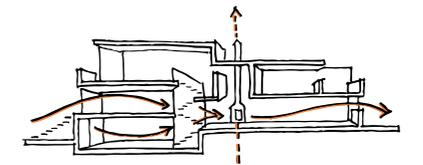


Figura 053.  
Sección longitudinal.  
Relaciones espaciales, verticales y horizontales.

CASA DE LA TORRE. OSWALDO DE LA TORRE 1963

[ 100 · 101 ]





Figura 054  
Casa de la Torre.  
Archivo Francisco de la Torre

La Casa de la Torre, conocida también como Residencia de la calle Domingo Espinar, es en realidad un proyecto de viviendas adosadas, que se planifica con la perspectiva de convertirse en años posteriores, en una sola unidad. Si bien se ubica en la primera mitad de la década del sesenta, no representa la primera introducción de Oswaldo de la Torre en el tema del habitar, ni tampoco la primera proyección de un inmueble para su uso personal.

Su búsqueda por morada propia, inicia en la década del cincuenta, cuando diseña y edifica la *Casa Roca 753* (1958), nombre que hace referencia a la calle en que se ubica y su numeración. No obstante, a punto de finalizar el proceso constructivo de la misma, recibe una tentadora oferta de alquiler, que le permitiría pagar el préstamo adquirido para su materialización (De la Torre, 2015)<sup>35</sup>. La renta temporal se extendió, dando tiempo suficiente para que el propietario diseñe y construya, este segundo proyecto, ubicado en la calle Domingo Espinar. Dentro de este panorama, el caso en estudio, se concibe como la ocasión para que un arquitecto, que ya ha tenido un recorrido inicial en el campo profesional, reúna y exponga una serie de experiencias adquiridas en encargos anteriores.

Los años que pasan entre las viviendas mencionadas, jugarían un papel importante en el modo en que este profesional, se aproxima hacia la definición de un lenguaje arquitectónico propio. El lustro entre las obras, se convierte en el espacio de tiempo, en donde las ideas de corte brutalista empiecen a emerger, materializándose a veces en tímidos experimentos de hormigón a la vista o en trazados de edificaciones monumentales, que aspiraría construir en este material. Así entendiendo que para de la Torre, la década de los sesenta es el momento de mayor crecimiento laboral, es lógico asumir que es también el período, en el que ideas se maduran y aproximan hacia una arquitectura honesta, de formas puras y materiales expuestos a la vista.

<sup>35</sup> En entrevista con el arquitecto Francisco de la Torre, hijo de Oswaldo, se hace referencia al episodio que explica el porqué la familia nunca habitó la Casa Roca 753, como la vivienda originalmente concebida. Espacio sin embargo, que años más tarde fue transformada con marcados rasgos de corte brutalista, para convertirse en la oficina definitiva del arquitecto.

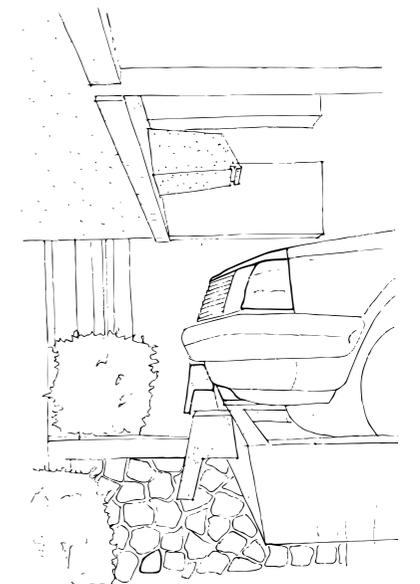
De la Torre, F. (marzo del 2015). (P. H. Dávalos Muirragui, Entrevistador)



**Figura 055.**  
Casa de la Torre. Gárgola proyectada  
hacia retiro frontal.  
Archivo Francisco de la Torre.

Aun cuando, se trata de una obra de pequeña escala, este proyecto, inicialmente bifamiliar, reúne una serie de características, que la tornan en una pieza clave, para entender el acercamiento de su proyectista, hacia el movimiento brutalista. Puede evidentemente hacerse referencia al uso del hormigón, la piedra y la madera, como materiales protagónicos. Pero se observa adicionalmente, una actitud respecto al manejo de estas sustancias, que puede ser considerada de igual o mayor importancia. Se trata, de entender su origen, consistencia y posibilidades, para exponerlos sacando su mayor partido. Por ejemplo, el hormigón se emplea en la estructura de la casa, así como en la elaboración de componentes secundarios de carácter formal y funcional. Siendo el caso de las gárgolas, que proyectadas del borde de la cubierta, conducen el agua lluvia hacia recogedores fundidos en piso. Elementos, que en obra se disponen con el fin último de alimentar la vegetación ubicada en la base del inmueble, pero que en la planimetría estarían programados para abastecer un espejo de agua que rodeara el espacio social exterior, no ejecutado.

Los potenciales de este material, se ven también expuestos, en el manejo de las proporciones de los componentes fundidos. De una manera clara destaca, la exaltación de las piezas que soportan la cubierta. Un gesto, que puede asociarse con la idea de alarde estructural, característico de gran parte de las obras incluidas en el tema en estudio. La extensión de las vigas más allá del término de la losa, así como la ubicación de estas piezas sobre el plano horizontal (para crear la idea de suspensión del mismo), resultan un tanto singulares, para la pequeña dimensión de la edificación. Temas además, que serán observados en más de una ocasión en sus proyectos consecutivos de la misma década, tanto en vivienda como en usos públicos. Podría asumirse entonces, que el testeó exitoso en su propia residencia, le da la confianza no solo de repetirlos, sino de incrementar su tamaño, hasta alcanzar una escala monumental.



**Figura 056.**  
Retiro Frontal.  
En obra, el área social exterior, se sustituye por estacionamientos. Para salvar la diferencia de nivel existente, estos se ejecutan como losas en voladizo, que se proyectan en dirección a la vivienda. El vacío en que se encuentran, se destaca por el modo en que el agua lluvia se conduce, a partir de elementos proyectados en las dos direcciones.



Imagen 057.  
Casa de la Torre. Lavarropa ubicado en  
patio posterior.  
Archivo Francisco de la Torre

Aún, en la fabricación de elementos secundarios, se advierte la aproximación experimental del arquitecto, en el entendimiento de la maleabilidad del material de trabajo. Se menciona como dato curioso, la fabricación de un lavadero de ropa, donde no solo la forma sigue la fusión precisa del objeto, sino que juega con el modo en que el agua recorre, para establecer la geometría de los componentes. De esta manera, iniciando la recolección del líquido, en un canal abierto en el plano vertical, se direcciona en lo que parece ser una teja invertida, hasta caer en un tanque recolector. Posteriormente y sobre una superficie de lavado inclinada, el agua se vierte, para depositarse nuevamente, en un desagüe oculto al interior de plano semicircular. Ejemplo, de una búsqueda capaz de ligar las bondades de la materia, el entendimiento de las acciones incluidas en la actividad y finalmente un resultado formal que aporte con su apreciación estética.

Si bien este inmueble, que habitara el arquitecto de La Torre de manera permanente, parte de la concepción de viviendas gemelas, en años posteriores a su diseño, efectivamente se fusiona con cambios puntuales. Por lo tanto, la descripción a continuación, se centra en la lectura de la planimetría original<sup>36</sup> del año 1963, en la que las dos unidades están presentes. La integración posterior, se logra con la eliminación del muro central que separaba las áreas sociales originales y el incremento de una escalera para salvar la diferencia entre niveles. El resto de ajustes tendrán que ver con un cambio de uso a los ambientes existentes, sin alterar la estructura o espacialidad del diseño inicial.

Siendo esta obra, una unidad que aporta al entendimiento de los procesos proyectuales y constructivos de Oswaldo de la Torre, es un caso prácticamente anónimo en los registros arquitectónicos de la época. No fue publicada en su momento y posteriormente no existe un archivo de uso público, en el que pueda ser estudiada.

<sup>36</sup>. La información obtenida, resume al proyecto en una sola lámina, con elementos básicos bidimensionales, sin mayor referencia respecto al sistema constructivo, material o detalles de obra. Es posible entonces, elucubrar sobre la definición en sitio, a cuenta del proyectista, de todos aquellos detalles que gráficamente no fueron desarrollados previo a su ejecución.

CASA DE LA TORRE. DESCRIPCION GRAFICA

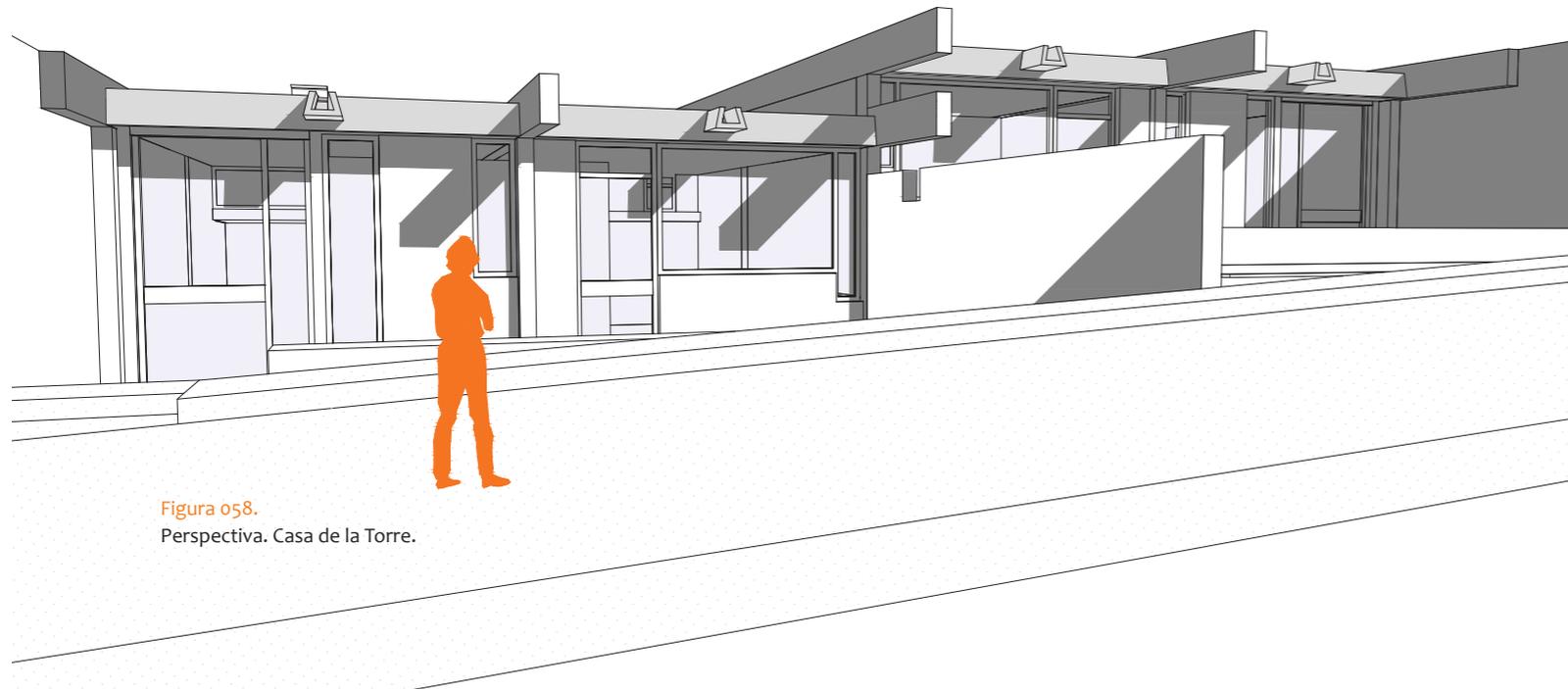
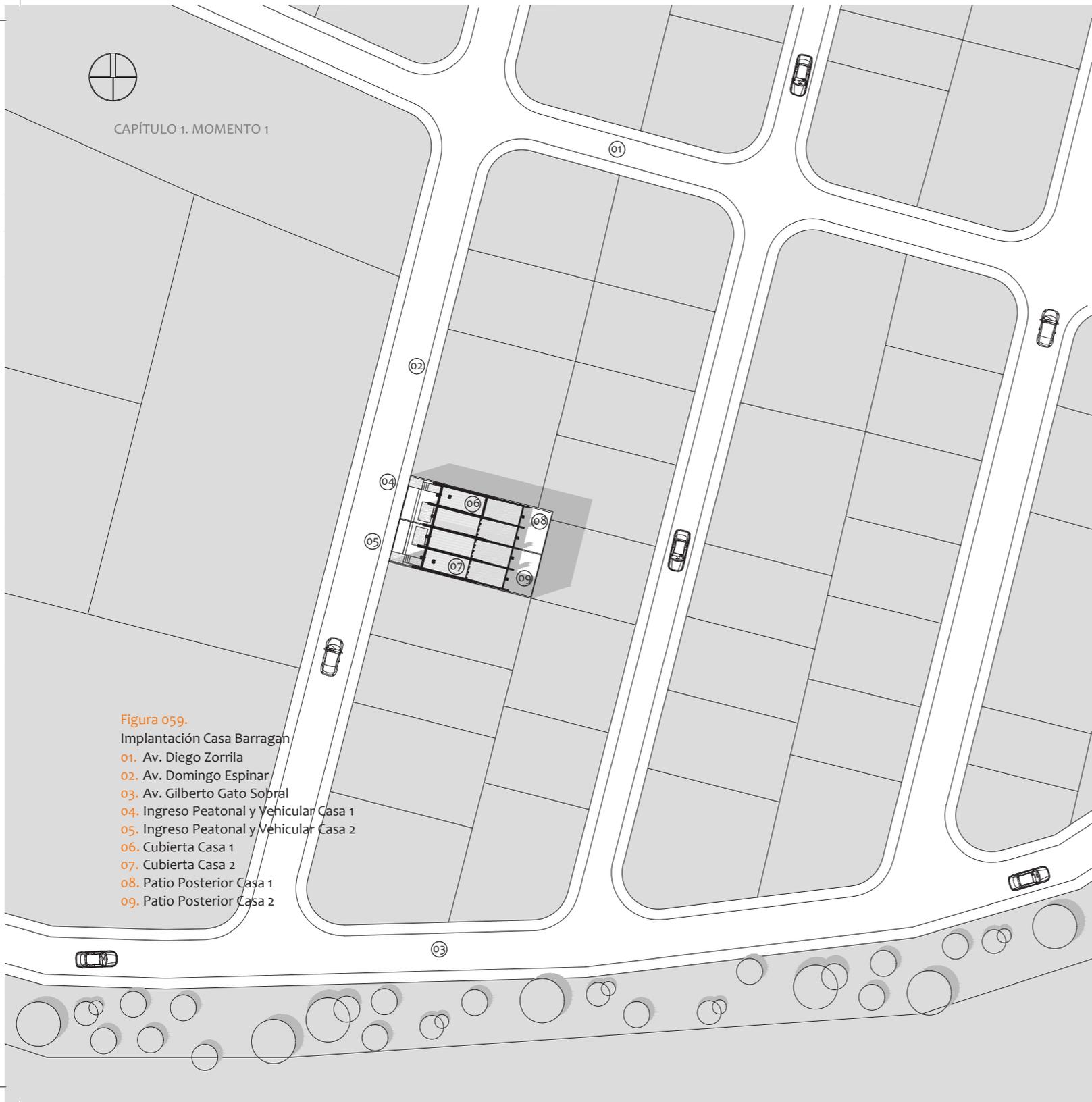


Figura 058.  
Perspectiva. Casa de la Torre.



CAPÍTULO 1. MOMENTO 1

**Figura 059.**  
 Implantación Casa Barragan  
 01. Av. Diego Zorrilla  
 02. Av. Domingo Espinar  
 03. Av. Gilberto Gato Sobral  
 04. Ingreso Peatonal y Vehicular Casa 1  
 05. Ingreso Peatonal y Vehicular Casa 2  
 06. Cubierta Casa 1  
 07. Cubierta Casa 2  
 08. Patio Posterior Casa 1  
 09. Patio Posterior Casa 2

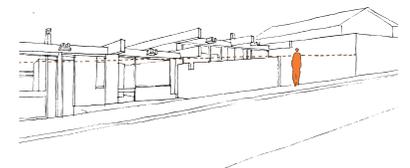
CASA DE LA TORRE

[ 110 . 111 ]

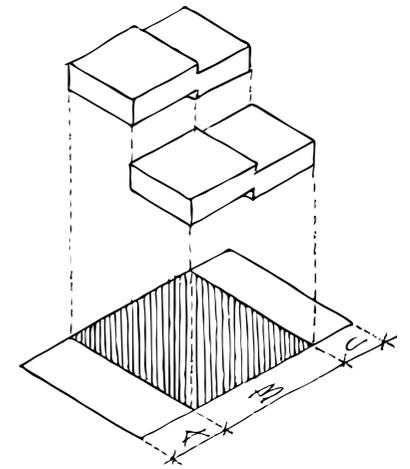
El inmueble se inserta, dentro de un sector de la ciudad, conocido como el barrio de La Gasca, que hace referencia a Pedro de la Gasca, originario de Castilla y designado como presidente de la Real Audiencia de Lima (1493). La zona, se desarrolla como uno de los primeros barrios que constituyen el Quito moderno, en un área localizada al norte de la casco histórico y sobre la pronunciada ladera del volcán Pichincha. El tipo de edificaciones que se emplazó en el lugar, a partir de la segunda mitad del siglo veinte, se deriva de referentes de vivienda moderna, caracterizados por el uso trazados lineales, ventanales amplios y losas de cubierta mayormente horizontales. Casas híbridas sin embargo, que no logran situarse dentro una tipología clara, por la mezcla de componentes asociados a distintos estilos arquitectónicos.

La configuración del lote, con apenas un área aproximada a los tres cientos m<sup>2</sup>, inscritos dentro de una geometría rectangular, era desde un inicio, ajustada para la proyección de dos unidades habitacionales. A pesar de ello, el planteamiento de Oswaldo de la Torre, se basó en la ocupación total de la planta baja, con adosamientos a los predios laterales, hasta alcanzar la altura de la primera losa o cubierta.

Esta decisión, se acompañó de dos estrategias para implantar la masa edificable. La primera, dispuso la organización del programa, en tres franjas longitudinales paralelas al trazado vehicular. Aquellas situadas en los linderos oriente y poniente, se concibieron como los retiros frontal o posterior, mientras que la central y mayor, se constituyó en sí misma, en la superficie cubierta de las viviendas. La segunda estrategia, se explica en el acomodamiento de las áreas componentes a la doble inclinación de la topografía. Tanto de manera transversal, como longitudinal, el terreno descende, por lo tanto, las casas pareadas se ensamblaron como escalones habitables.



**Figura 060.**  
 Vista desde la vía, sin cerramiento.  
 Las edificación, fue concebida como una residencia bifamiliar de baja altura, que buscaba pasar desapercibida dentro de su entorno.



**Figura 061.**  
 Ocupación del lote.  
 Tres franjas paralelas al trazado vehicular, se ocupan por masas escalonadas.

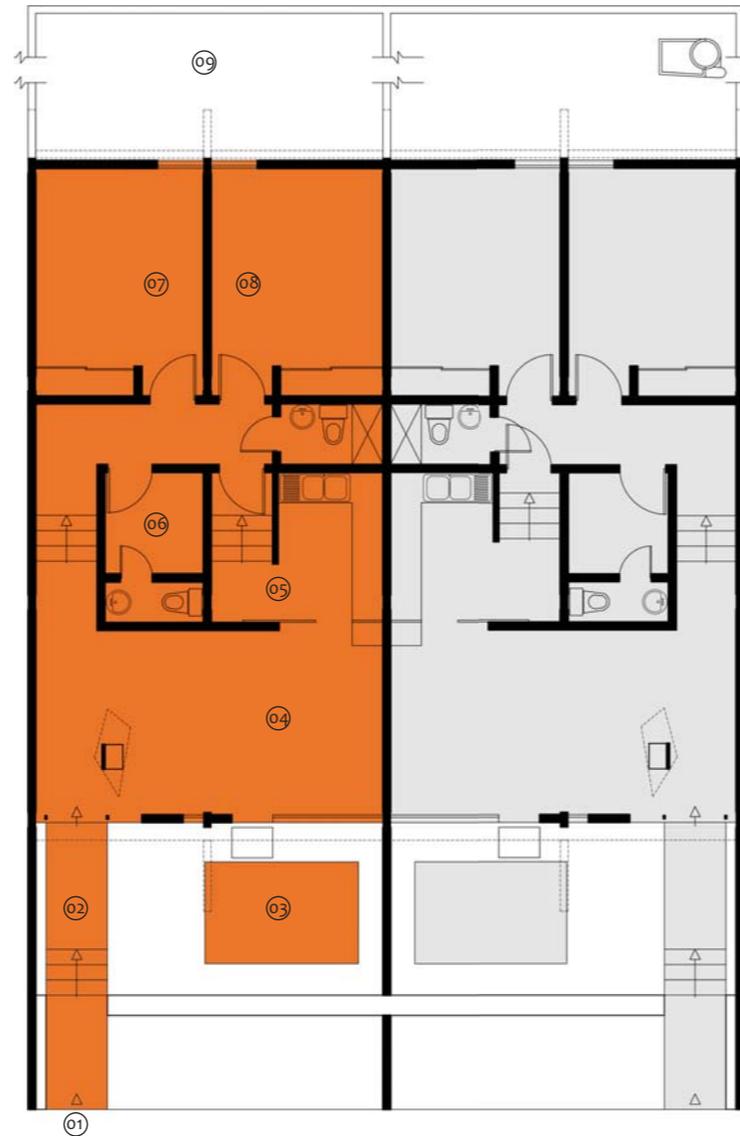


Figura 062.  
 01. Ingreso Peatonal  
 02. Acceso a Vivienda  
 03. Area Social Exterior  
 04. Area Social Interior  
 05. Cocina  
 06. Servicios  
 07. Dormitorio 1  
 08. Dormitorio 2  
 09. Patio

Para cada una de las unidades de vivienda, el arquitecto propuso un programa básico, que incluyó sala-comedor, cocina, servicios y habitaciones, organizados en dos niveles descendentes. Este esquema simple, se repitió en espejo y su aparente sencillez, se complejizó al adaptar los ambientes mencionados a una topografía de pendiente negativa respecto a la cota de la calle.

El área pública del proyecto, incluye dos niveles y se interpreta como el filtro entre la calle y la vivienda. En la planimetría de la época, se ilustra como un área social exterior, que, integrada por un espejo de agua y una superficie transitable suspendida, se nombra como “estar acuático”. La composición total de esta zona, organiza el acceso peatonal a la propiedad, pero a la vez ilustra el modo en que este inmueble quiere ser presentado al visitante. Por lo tanto, dentro de la composición de este ambiente externo, se presenta de manera frontal y en una evidente condición de jerarquía, la estructura en voladizo de la cubierta y bajo ella, en segundo plano, una sencilla fachada de ingreso.

A continuación del espacio descrito, se define el ambiente semipúblico interior, que reúne el área social y de servicios. Esta zona, se acompaña de un corredor lateral, limitado por una chimenea suspendida. El elemento mencionado es en sí mismo, una pieza metálica de geometría irregular, que rompe con la ortogonalidad de la planta y genera un límite virtual vertical. La cocina complementa las áreas antes descritas y se limita por un panel deslizante, pensado como regulador de comunicación. Desde este espacio y entorno al bloque de servicios, descienden dos escaleras que conducen a la zona íntima de la casa, armada por un baño y dos dormitorios. Finalmente, la vivienda concluye, al colindar con un patio privado o retiro posterior. Este último, al igual que su par frontal, se caracteriza por la extensión de las vigas de hormigón, así como las gárgolas de mismo material.

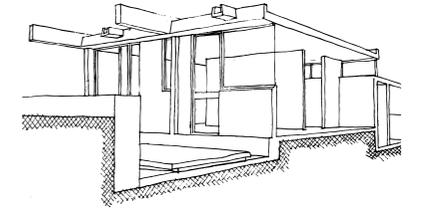


Figura 063.  
 Sección longitudinal.  
 La vivienda se acopla a la topografía, resultando parcialmente oculta desde el nivel de acceso. En primer plano, el área social exterior, con el espejo de agua y la presencia de las vigas que sobresalen del borde de cubierta.

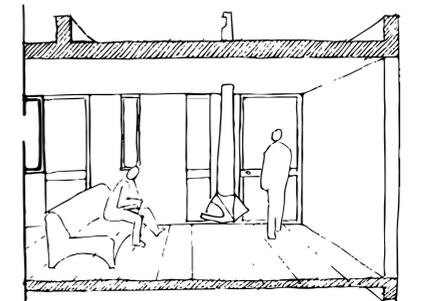
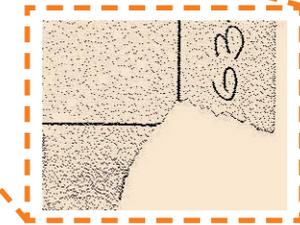
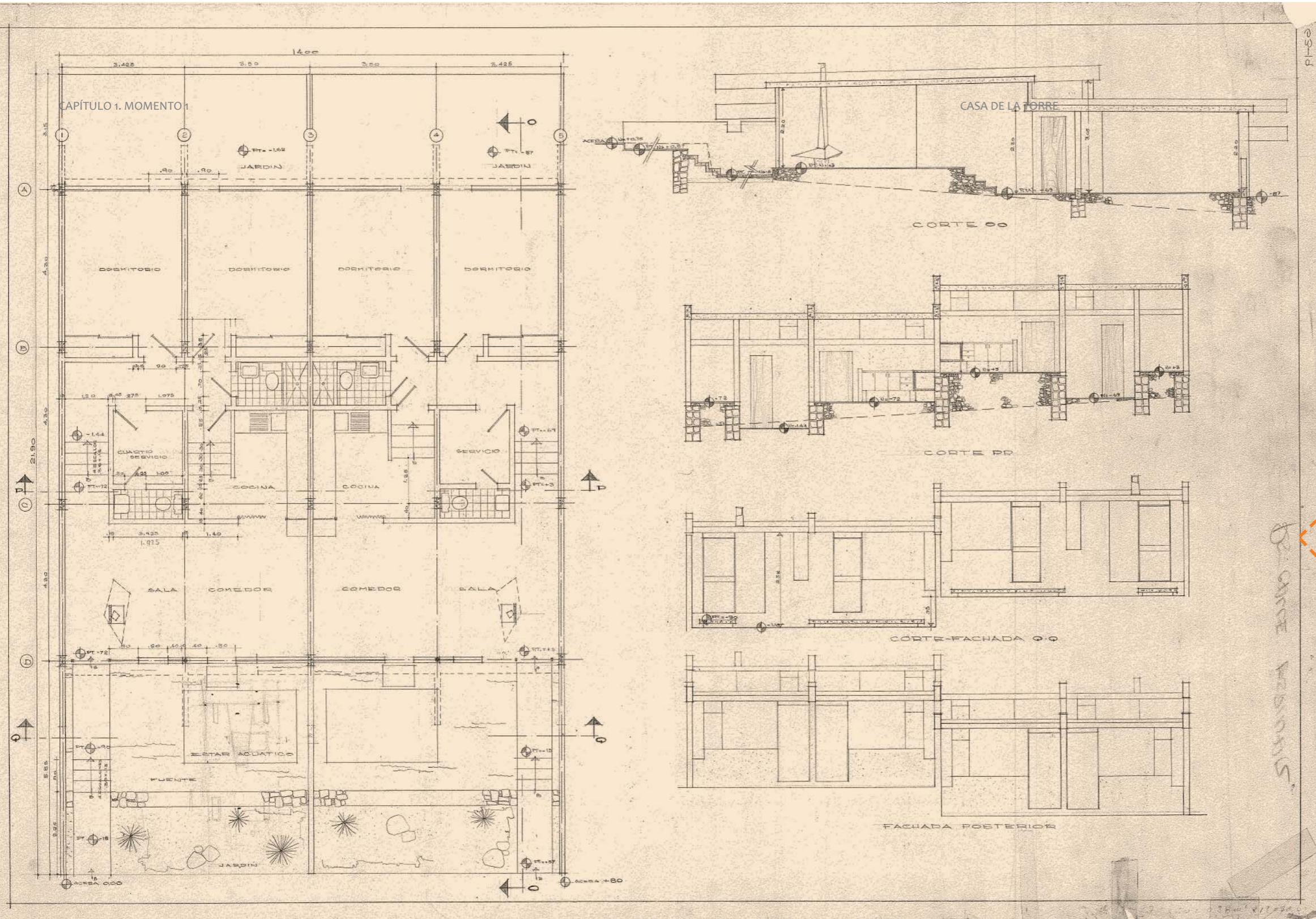


Figura 064.  
 Sección área social.  
 La chimenea metálica llegó a ser ejecutada en obra y durante los cambios del inmueble, en años posteriores, fue removida para dar mayor amplitud a las áreas sociales.



[ 114 · 115 ]

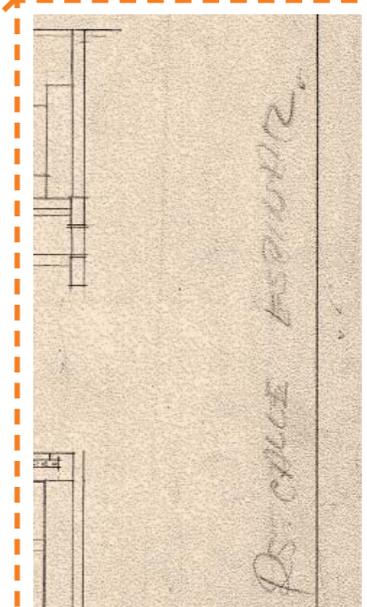


Figura 065.  
 Planimetría original, archivo Oswaldo de la Torre. Al voltear el plano, es posible encontrar tanto la referencia a la fecha del proyecto (1963), como el nombre, con que se identificaría la obra "Rs. Calle Espinar"

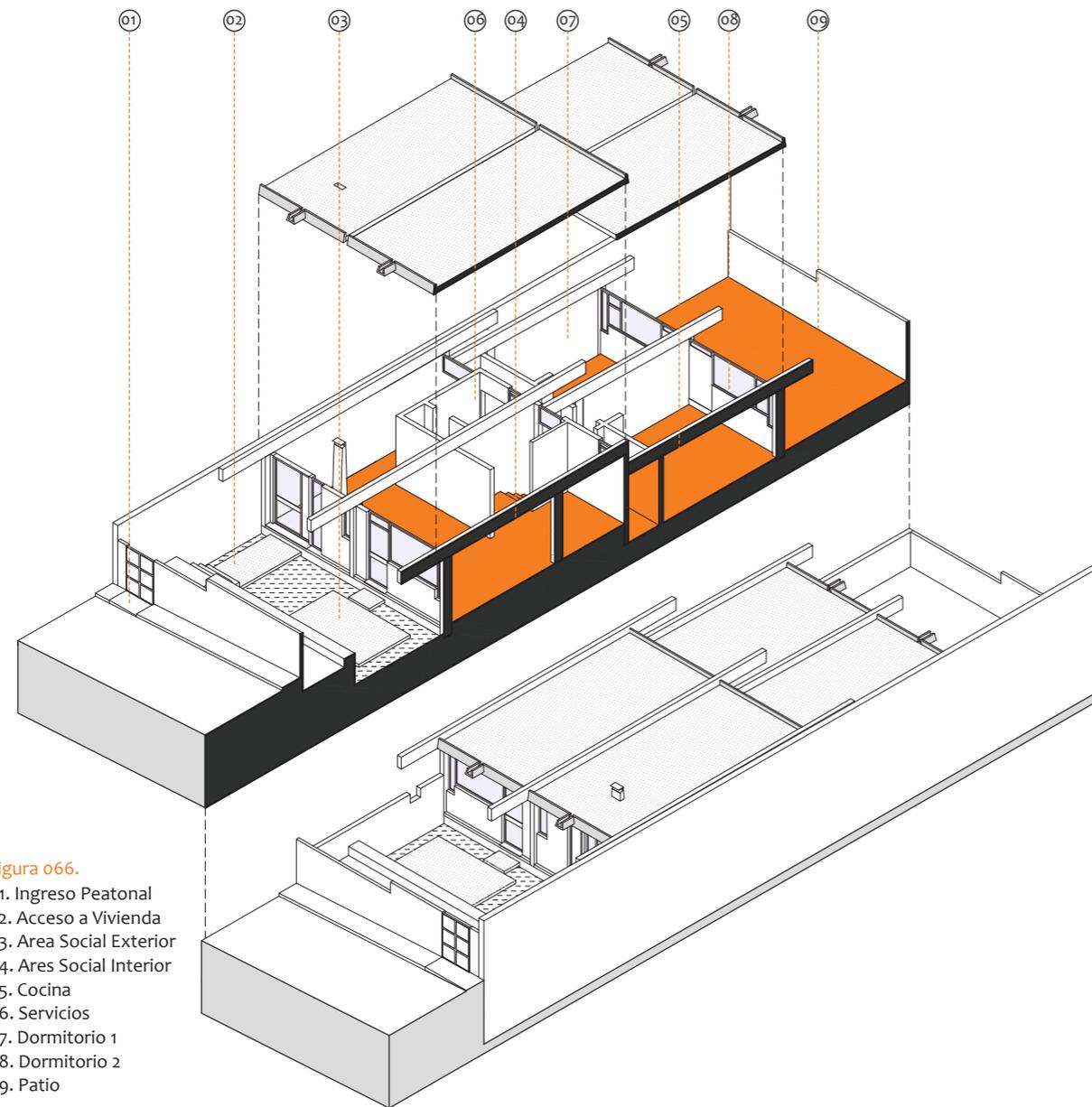


Figura 066.  
 01. Ingreso Peatonal  
 02. Acceso a Vivienda  
 03. Area Social Exterior  
 04. Area Social Interior  
 05. Cocina  
 06. Servicios  
 07. Dormitorio 1  
 08. Dormitorio 2  
 09. Patio

El despiece de la composición bifamiliar, expone el descenso desde la vía hacia el patio posterior, como un recorrido formado por la secuencia espacios contiguos. Los mismos, se agrupan bajo los trazados longitudinales de las vigas de cubierta y se distribuyen sobre dos superficies internas.

En cuanto a la estructura, se parte de una trama reticular regular, en la que los elementos verticales – columnas- se alinean con los paños que definen los espacios. De esta manera, la presencia de los pilares pasa desapercibida dentro de la composición. A diferencia de estos, los elementos horizontales – vigas – se destacan de manera intencionada, superando su condición funcional, al proyectarse sobre las áreas externas de la composición. Finalmente, las losas fundidas entre ellas, se alinean con el perfil inferior, permitiendo que estos travesaños de hormigón, sobresalgan en la superficie de cubierta, de manera alternada con los elementos recolectores de agua o “gárgolas de hormigón”.

Los planos de cierre, paredes o ventanas, poseen un papel secundario. Así, en los frentes de la vivienda se ensamblan a partir de una composición básica, que equilibra el lleno y el vacío, para definir los pasos peatonales o de iluminación. Al interior por otro lado, los planos verticales se posicionan con bastante libertad respecto a la estructura de cubierta. La concentración mayor de esos elementos, está en torno al centro de la vivienda, para delimitar los ambientes de servicio. Destaca en este proyecto, el énfasis dado al diseño de la techumbre como una resolución formal-funcional. Vigas invertidas y paralelas, enmarcan a las losetas y su papel, más allá del sostén de las superficies horizontales, es evidentemente de carácter estético. Su proyección hacia las caras público-privadas de las viviendas, acentúa este rol y se establecen como parte de una escenografía orientada a dar mayor relevancia a este pequeño inmueble. Dentro de este objetivo, calzan también los recolectores de agua lluvia, que al igual que los antes

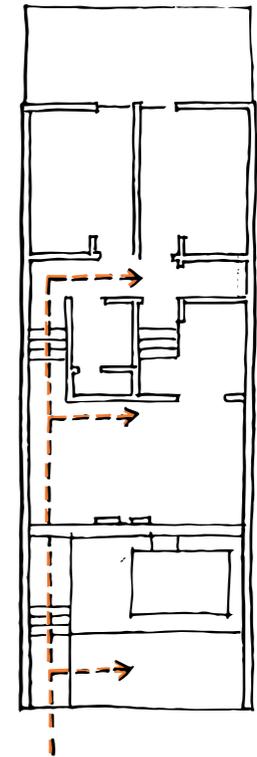


Figura 067.  
 Sistema de circulación.  
 La comunicación entre los ambientes, puede ser definido, como un circuito lineal que, al encontrar los puntos de giro, reproduce trazados en forma de “L”.

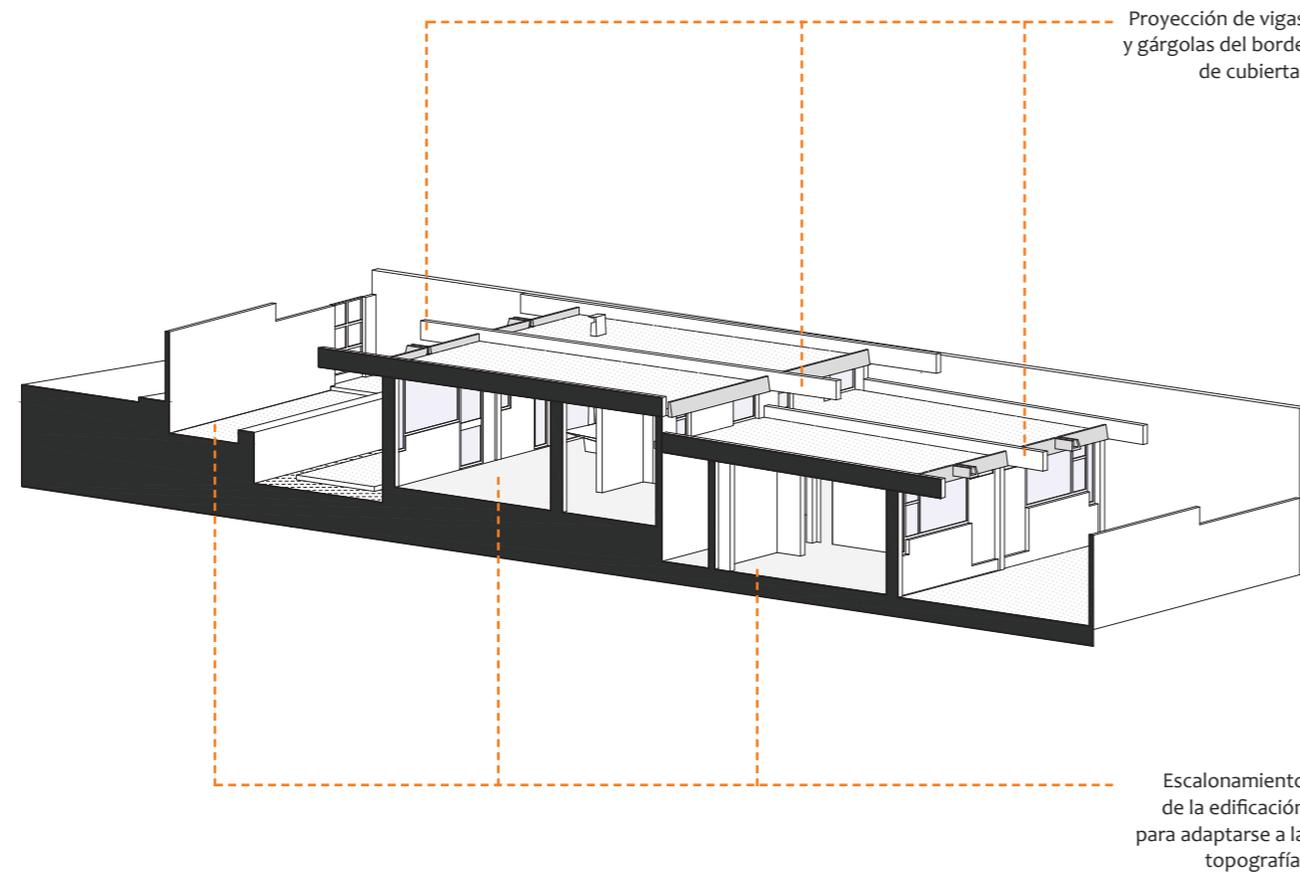


Figura 068.  
Sección longitudinal, vista paralela.

descritos, se trabajan como piezas de hormigón armado a la vista, de proporciones sobredimensionadas. Juntos, soportes horizontales y conductores de agua, expresan el interés constante del proyectista, por dar soluciones que ligen la forma con la función. Ambos, aunque en escalas distintas, estarán presentes en proyectos posteriores del arquitecto de la Torre y de manera especial serán elementos referenciales en el Teatro del Edificio de Administración de la Escuela Politécnica Nacional, que proyectara dos años más tarde.

Además de la exaltación de los elementos estructurales o funcionales, es válido considerar el interés de Oswaldo de la Torre, en el manejo de la materialidad. Si bien, se ha descrito que el concreto, es la sustancia integral de la estructura de la casa, existen otros recursos valiosos para entender la aproximación del proyectista a una estética brutalista. Se torna en pieza clave el trabajo de la piedra, como una materia que pasa a ser característica, tanto de la obra de pequeña escala, como de proyectos de formato superior y de carácter público. En el caso en estudio, está presente en escasa proporción, al concentrarse específicamente en los muros que definen las plataformas. Pero, al igual que en obras futuras, se ensambla perdiendo el mortero al interior de la junta.

La Casa de la Torre, puede ser valorizada, por exponer en una muy reducida escala, muchos de los aquellos gestos, que ubicarían a su proyectista y constructor, dentro del mapa brutalista. Refleja por un lado, el cambio de actitud del arquitecto al tratar de definir un lenguaje arquitectónico de su interés e ilustra por otro, su espíritu experimental, al atreverse a testear todo aquello que trataría de llevar a sus próximas obras. Aun cuando, se trata de una obra de pequeño formato, de bajo presupuesto y de escasa o nula difusión, se torna en un proyecto de gran valor, al ilustrar el camino de aproximación de Oswaldo de la Torre al tema en estudio.

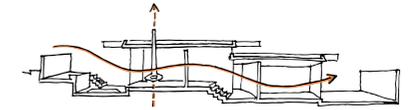


Figura 069.  
Relaciones espaciales.  
El proyecto se resume como en una edificación de planta baja, que sobresale del nivel de la vereda, en apenas media altura, en donde, las viviendas parcialmente ocultas a la vista del peatón, recrean un recorrido público-privado, que nace en la acera con un muro bajo y concluye en el interior del lote con un patio de servicio.

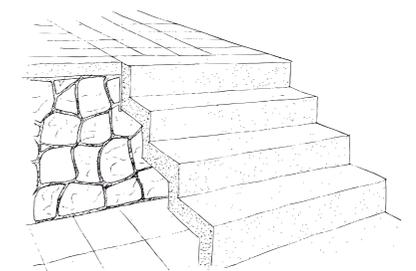
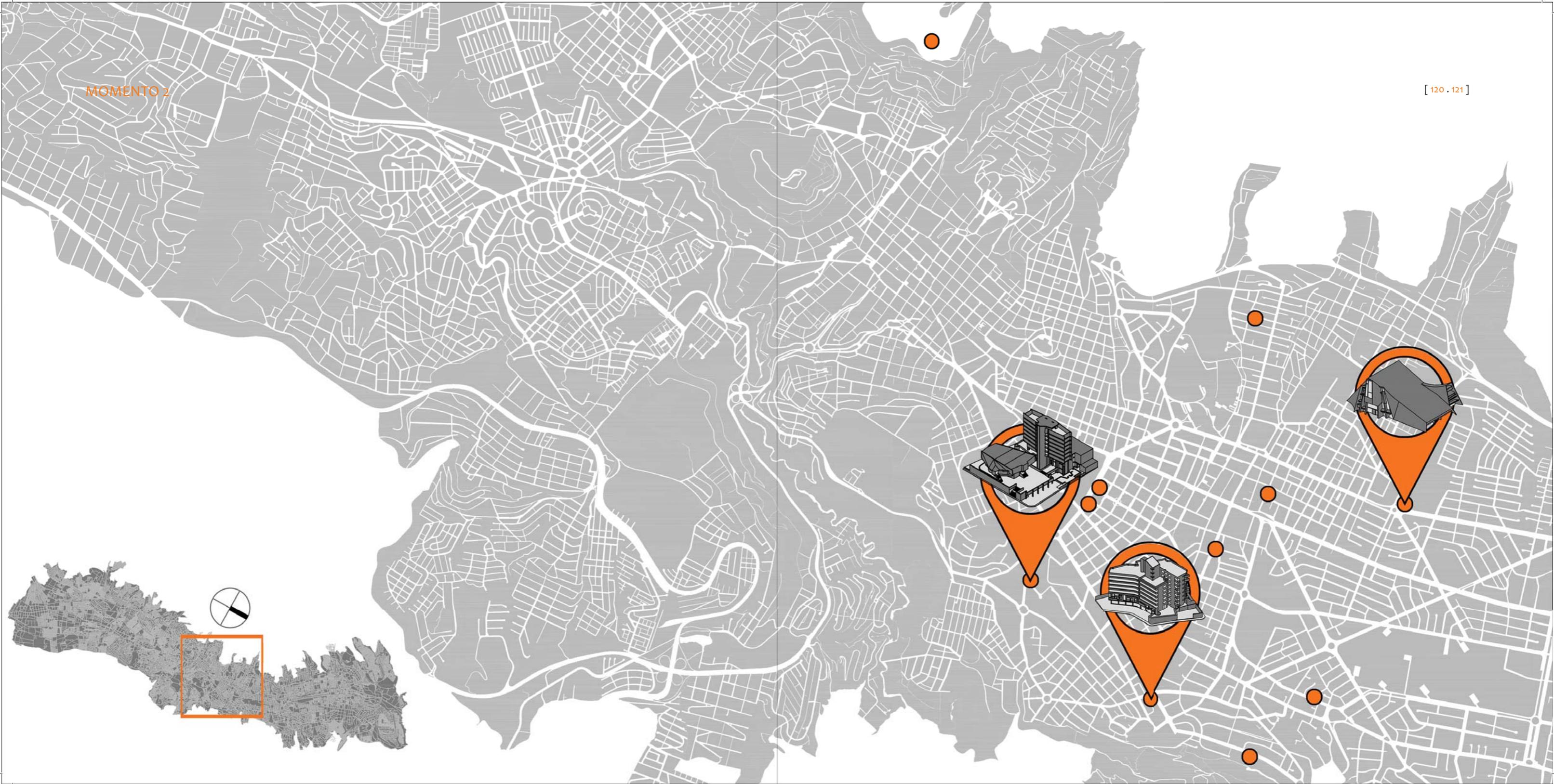
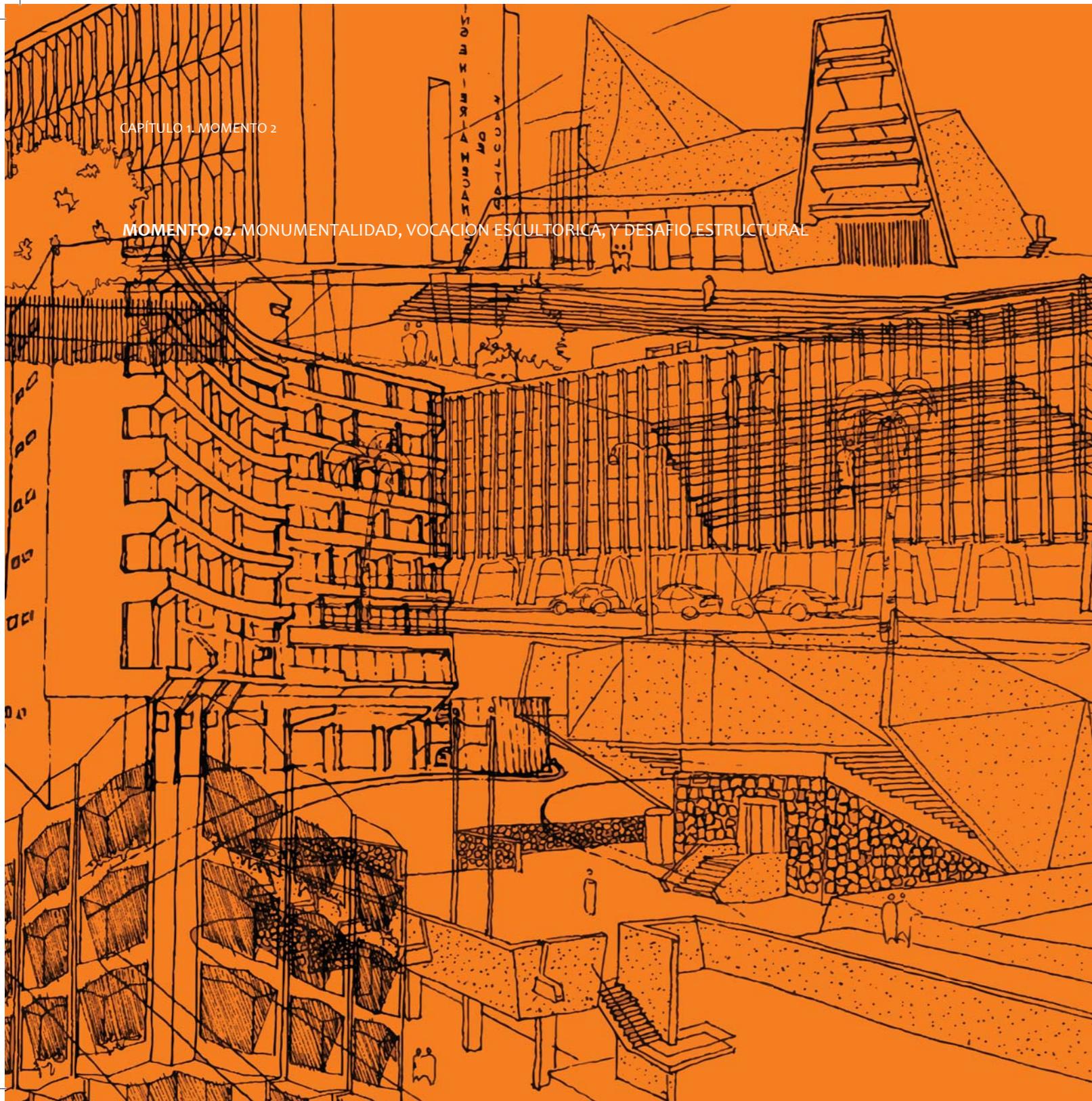


Figura 070.  
Escalera exterior.  
La piedra se expone como un elemento de soporte, funcionando a gravedad, cuando en realidad, está afianzado por la seguridad de su pegante.





CAPÍTULO 1. MOMENTO 2

MOMENTO 02. MONUMENTALIDAD, VOCACION ESCULTORICA, Y DESAFIO ESTRUCTURAL

MONUMENTALIDAD, VOCACION ESCULTORICA, Y DESAFIO ESTRUCTURAL

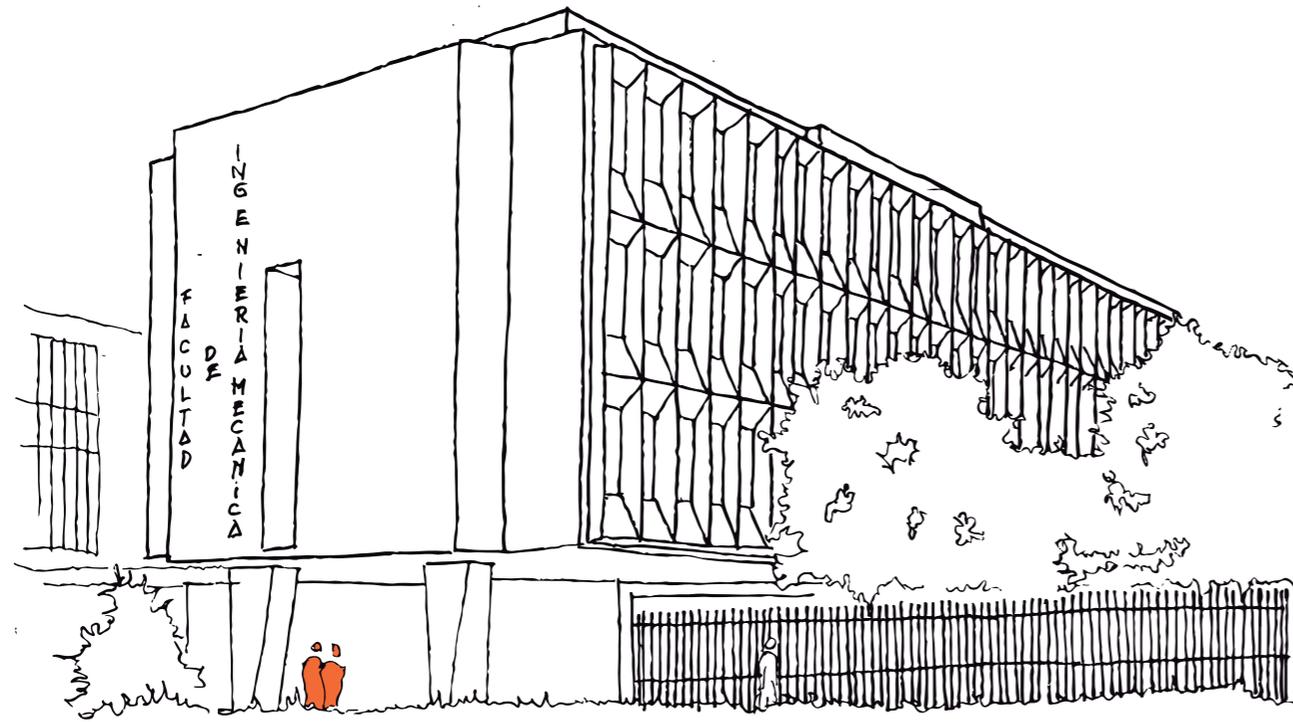
[ 122 · 123 ]

El segundo momento dentro la consolidación de la arquitectura brutalista en Quito, está vinculado al crecimiento profesional de los arquitectos, su organización gremial, la participación colaborativa en proyectos puntuales y la posibilidad de competir en concursos públicos o privados. Si bien, sigue siendo un período en el que Barragán y de la Torre son protagonistas, aparece ya en escena Ovidio Wappenstein, con participaciones en obras que ilustran las bases iniciales de su integración al movimiento en estudio.

Entre otros, un hecho fundamental a inicios de la década, es la consolidación y fundación oficial del Colegio de Arquitectos el 05 de abril del 1962, al convertirse en un ente organizador y regulador de actividades. Este evento, permitiría el acercamiento de los arquitectos con diversas raíces formativas, el intercambio de ideas, el establecimiento de alianzas estratégicas e inclusive el respaldo de esta entidad gremial dentro los concursos de arquitectura. Por otro lado, oficinas consolidadas e influyentes desde mediados de los cincuenta, como el caso de ARQUIN, permanecen en este período, como gestoras de proyectos representativos de la época. Reúnen aún, talentos jóvenes y los insertan de manera directa o indirecta, en entornos, en donde posteriormente, encontrarían la oportunidad de florecer como profesionales independientes. Concretamente, para de la Torre, los sesentas constituyen un periodo de gran producción. Respecto a este tema, Rubén Moreira acota,

*“De la Torre, por mucho tiempo ligado a Arquin, diseñará y construirá algunas viviendas y edificios que han quedado como testimonio de excelente factura constructiva, por el cuidado en el detalle y por su maestría en el uso del hormigón a la vista... .. Independizado de Arquin, De la Torre, desde su oficina particular, proyectará y construirá algunas obras... Sin duda la construcción más importante que se le encargara fue el Hotel Colón, proyectado por Ovidio Wappenstein ...” (Moreira V., 1997, pág. 29)<sup>37</sup>.*

<sup>37</sup> Moreira V., R. (1997). Quito a comienzos del siglo XX. El desarrollo de la arquitectura moderna. Estudio para el archivo histórico y museo de la arquitectura de Quito. Período moderno: 1915-1965. Quito, Ecuador: Colegio de Arquitectos del Ecuador, Nucleo Pichincha.

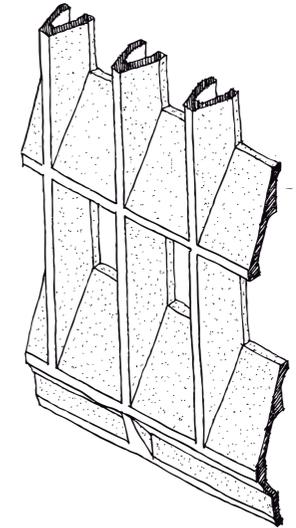


**Figura 071.**  
De la Torre, Oswaldo. Facultad de Ingeniería Mecánica, Escuela Politécnica Nacional.

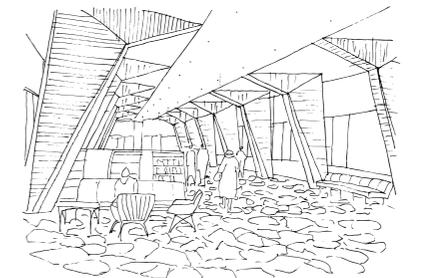
En la primera mitad de la década, Oswaldo de la Torre, continuó vinculado laboralmente al estudio de Sixto Durán Ballén. Este taller, encargado en aquel momento de una serie de edificaciones de diversa escala, le abriría las puertas a su participación en el desarrollo de proyectos dentro del campus de la Universidad Politécnica Nacional, como diseñador y constructor. Así, durante los años 63 y 64, participa con las facultades de ingeniería mecánica e hidráulica, permitiéndole adquirir renombre, especialmente por la alta calidad de sus construcciones. Bagaje que sería crucial, para recibir más adelante, el encargo del Edificio Administrativo, donde de la Torre lograría llevar al punto más alto, su orientación brutalista.

Las edificaciones nombradas, pueden dar pautas del acercamiento de su proyectista al movimiento en estudio. Así, concretamente la Facultad de Ingeniería Mecánica, se caracteriza por una doble fachada, que reproduce gestos, muy próximos a las edificaciones de Marcel Breuer de finales de la década del cincuenta. Aún, sin la existencia de un registro documental, que afirme el conocimiento de la obra del arquitecto húngaro, es factible asumir la referencia de los vanos de iluminación al Centro de Investigaciones de IBM (1960-62), al norte Niza, Francia. Lamentablemente, en el caso de la obra de la escuela politécnica, las fachadas no son portantes de las cargas de cubierta, sino que emulan su geometría con panelería liviana de fibrocemento.

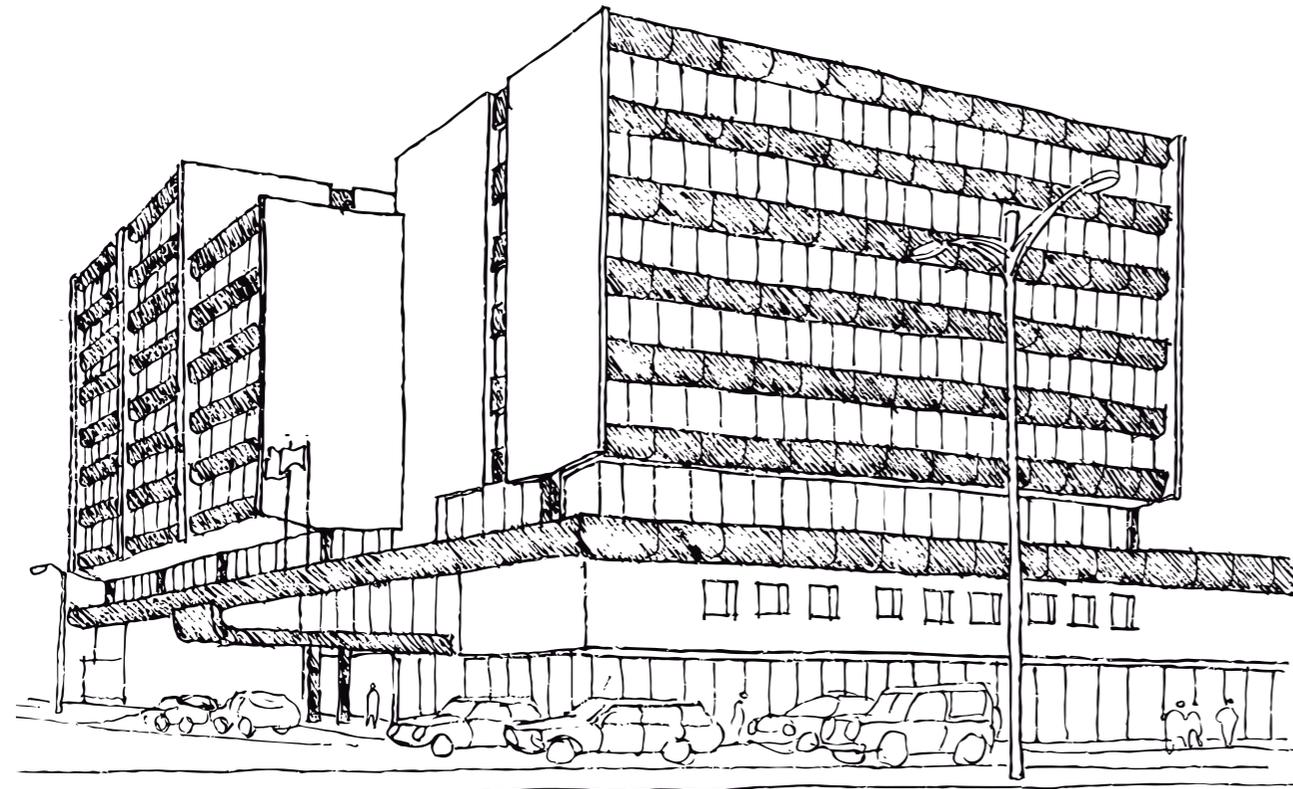
Las referencias formales y materiales a la producción de Breuer, parecen ser una constante dentro de los proyectos de Oswaldo de la Torre en el período. Por ejemplo, puede asociarse la elevación de las masas sobre columnas modeladas en hormigón a la vista, presentes en la Sede de la Unesco en París (1952-58), con lo propuesto, tanto para la facultad de Ingeniería Mecánica de la Politécnica, así como para el edificio de la Fundación Pérez Pallares de 1965. Su suma a esto, el parecido indiscutible, de la morfología del Begrisch Hall del New York (1956-61), con la bloque del Teatro Politécnico, que será analizado más adelante en el documento.



**Figura 072.**  
Breuer, Marcel.  
Sección de fachada, del Centro de Investigaciones IBM.



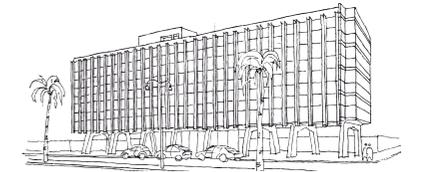
**Figura 073.**  
Breuer, Marcel.  
Ambiente en planta baja de la Sede de la Unesco en París.



**Figura 074.**  
Wappenstein, Ovidio.  
Hotel Colón, primera etapa. Construcción  
Oswaldo de la Torre.

Adicionalmente, al registro de referentes formales, cabe destacar en esta época, una serie de interferencias laborales, entre los protagonistas de este estudio. Su importancia radica, justamente en el posible intercambio de ideas y el aprendizaje indirecto del cual el grupo pudo nutrirse, para cimentar sus posturas brutalistas. Así, por ejemplo, además de la ya nombrada participación de Barragán y de la Torre<sup>38</sup> en una oficina común, Ovidio Wappenstein se suma, al considerar como constructor para su diseño del Hotel Colón Internacional (1965), el quien años atrás, sería superintendente de obra del Hotel Quito. Hay que anotar, que el tercero en sumarse a este movimiento, estaría durante los años 63 y 64 en Rotterdam, Holanda, en el Instituto Bow Centrum, perfeccionando su conocimiento en construcciones, pero en la práctica a su retorno, debió asociarse con profesionales diestros en el oficio.

La primera etapa de esta edificación, orientada a promover el turismo en la capital, se realiza entonces entre los años 65 y 68. Se trata efectivamente de una obra, que no puede determinarse como un proyecto brutalista, sin embargo, es claro que, en ella tanto Wappenstein como de la Torre, coinciden con la expresión de elementos puntuales en concreto expuesto. Destaca esencialmente, el trabajo realizado para los antepechos de diversos ambientes colindantes con las fachadas y su revelación tanto en soportes verticales, como en la marquesina de ingreso al hotel. Esta, puede considerarse la primera intervención del arquitecto de la Torre, dentro de obras de sus colegas, pero ciertamente no es la última. Antes de finalizar la década, se llevaría cabo la construcción del edificio Artigas, donde Barragán actuará de promotor y diseñador, mientras que el ya experimentado constructor, ejecutará la obra. Este proyecto, que será analizado en el texto, representa una integración exitosa de los personajes. El primero, fusiona sus profesiones de arquitecto y escultor, mientras que el segundo perfecciona la ejecución de los hormigones a la vista, para lograr una elevación portante de alta complejidad.



**Figura 075.**  
De la Torre, Oswaldo  
Edificio para la Fundación Perez Palleres.  
Luego sede del Registrador de la  
Propiedad.

<sup>38.</sup> Paralelamente a su trabajo con ARQUIN, Oswaldo de la Torre realiza una serie de obras de vivienda, dentro de las cuales resulta referencial la Casa Cherras. (1963) Esta, obra será publica en repetidas ocasiones y le valdrá el Premio Ornato otorgado por el Municipio de Quito (1964).

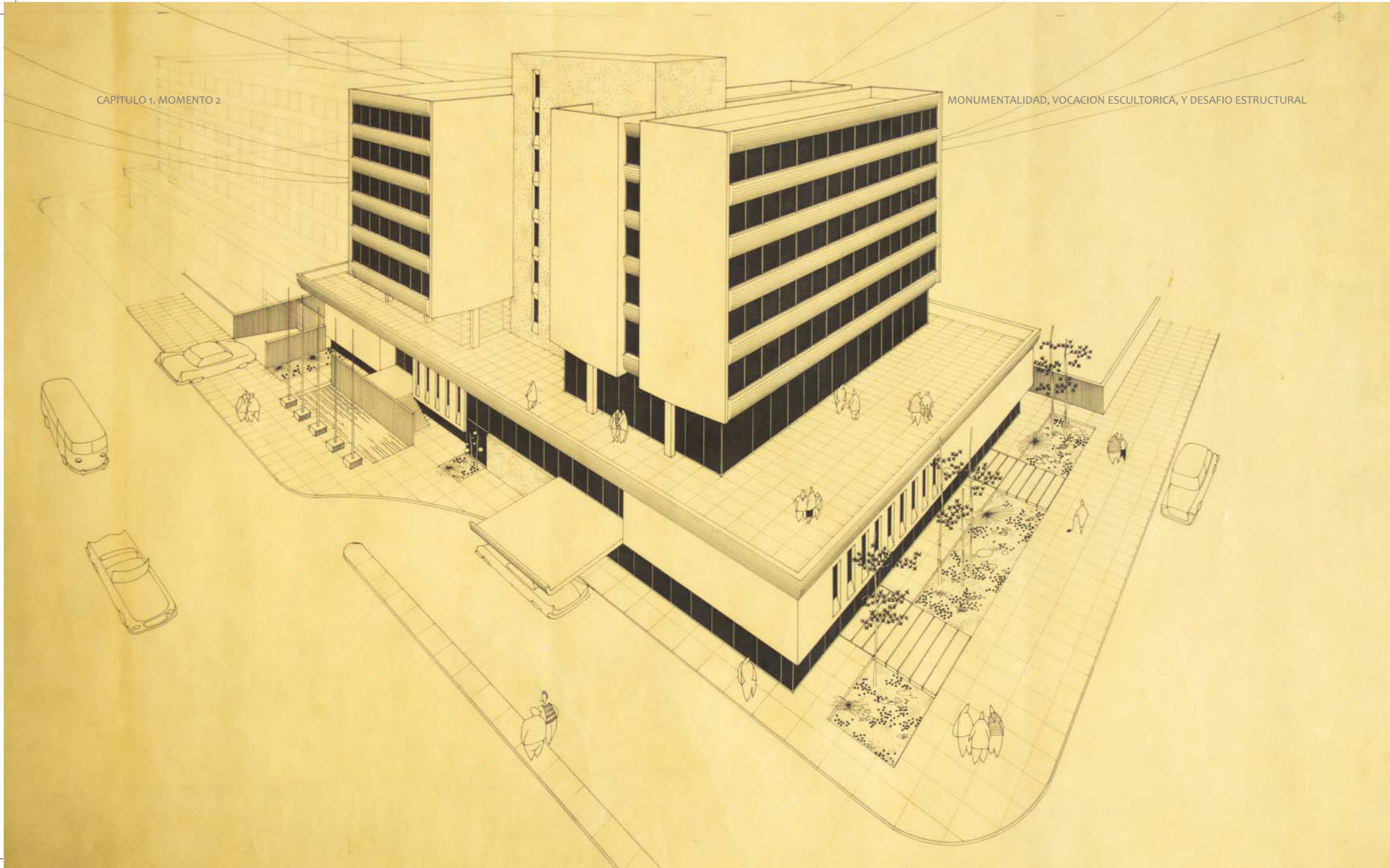


Figura 076.  
Wappenstein, Ovidio, (1965). Hotel Colon,  
Archivo Digital de Arquitectura Moderna de  
Quito - Pontificia Universidad Catolica del  
Ecuador, Quito - Ecuador

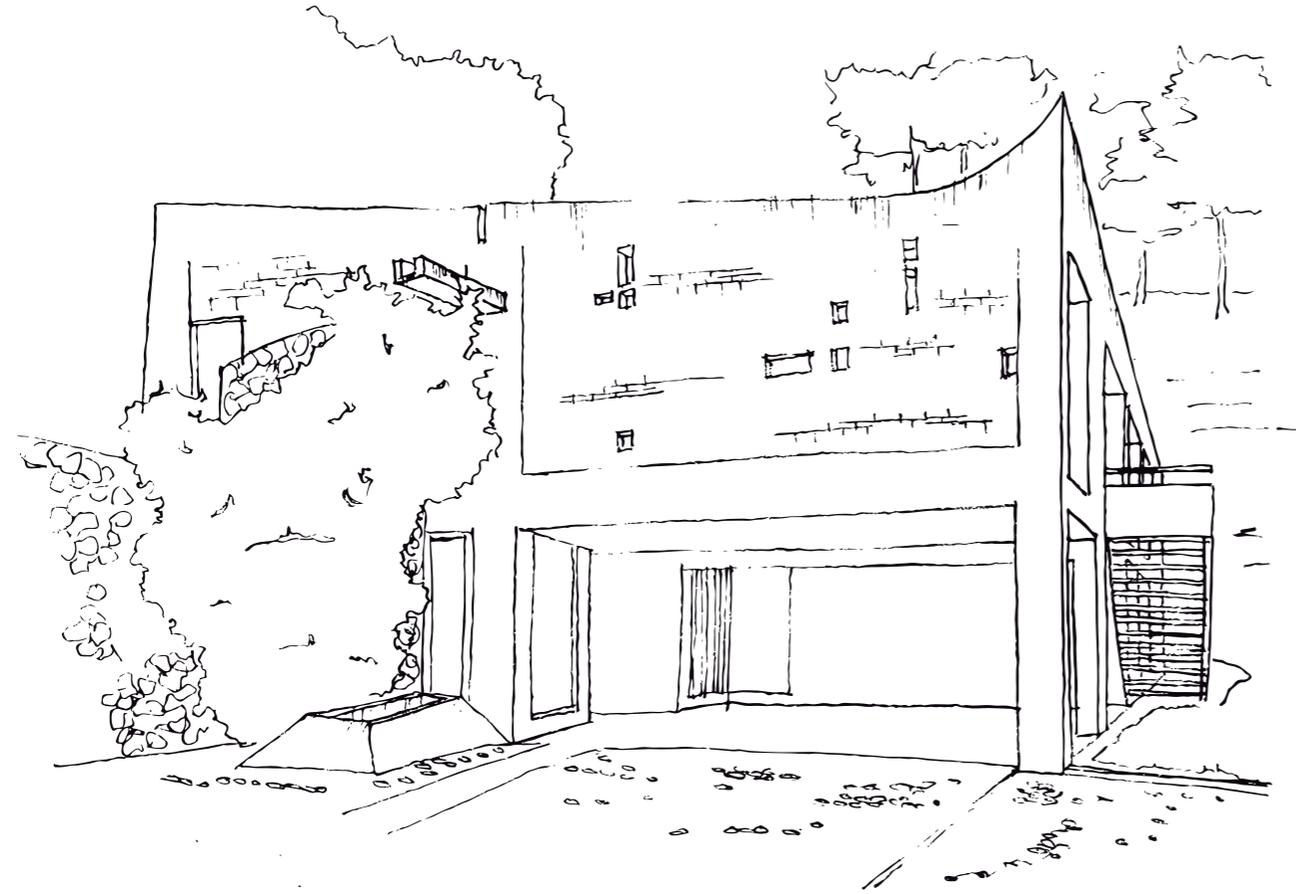


Figura 077.  
Barragán, Milton.  
Casa Kurt Muller.

El cambio de escala en la obra de Milton Barragán, no coincide con la experiencia de su predecesor. Después de la construcción de su vivienda, obtiene un crecimiento gradual de sus encargos, hasta desarrollar proyectos de carácter público de gran formato. Al referirse a su obra, en la primera mitad de la década del sesenta, el arquitecto Rubén Moreira relata:

*“Barragán en este período realizó muchas viviendas, algunas de ellas para intelectuales y artistas de nuestro medio, como las casas para Nicolás y Eduardo Kigman, escritor y pintor, respectivamente, en el barrio El Batán y para el pintor grabador Kurt Muller en Guápulo” (Moreira V., La arquitectura moderna de la década del sesenta, 2004, pág. 81)<sup>39</sup>.*

La Casa Kurt Muller (1963)<sup>40</sup> que se inscribe dentro de un proyecto bifamiliar desarrollado en un solo lote, cobra un alto grado de importancia por el manejo plástico y espacial, que se acompaña de la experiencia adquirida en su propia vivienda. Utiliza la estructura de hormigón como base y el ladrillo revocado como cierre vertical. Ambos elementos sin embargo, se blanquean, uniformizando la masa total en una superficie texturada, en la que la luz y sombra se proyectan. Internamente, juega con las espacialidades y define como jerárquico el espacio de circulación, al integrar en una doble altura, una rampa que resuelve la conexión vertical.

En otros temas, esta vivienda plantea en Barragán el reto del manejo de la topografía inclinada, a partir de escalonamientos, cortes y rellenos, sobre los cuales se posa el volumen habitable. Esta práctica, preparará a Barragán para enfrentar proyectos de mayores proporciones, en situaciones topográficas similares, que deberá enfrentar en las décadas del sesenta y setenta. Los más emblemáticos, el Templo La Dolorosa (1965-67) y el Templo a la Patria (1976), dos obras brutalistas que se abordan en este estudio y que se sitúan sobre la ladera del volcán Pichincha, en posiciones determinadas a vinculares con el paisaje de la ciudad.

<sup>39</sup> Moreira V., R. (2004). *La arquitectura moderna de la década del sesenta*. En H. Orbea Trávez, Quito 30 años de arquitectura moderna 1950-1980 (págs. 74-83). Quito: Trama.

<sup>40</sup> La casa Muller ha sido publicada en repetidas ocasiones. La primera puede ser revisada en:

Peralta, Evelia; Moya Rolando (1978), *La vivienda individual y colectiva en la producción privada contemporánea*, Trama 7-8, Junio, Quito.

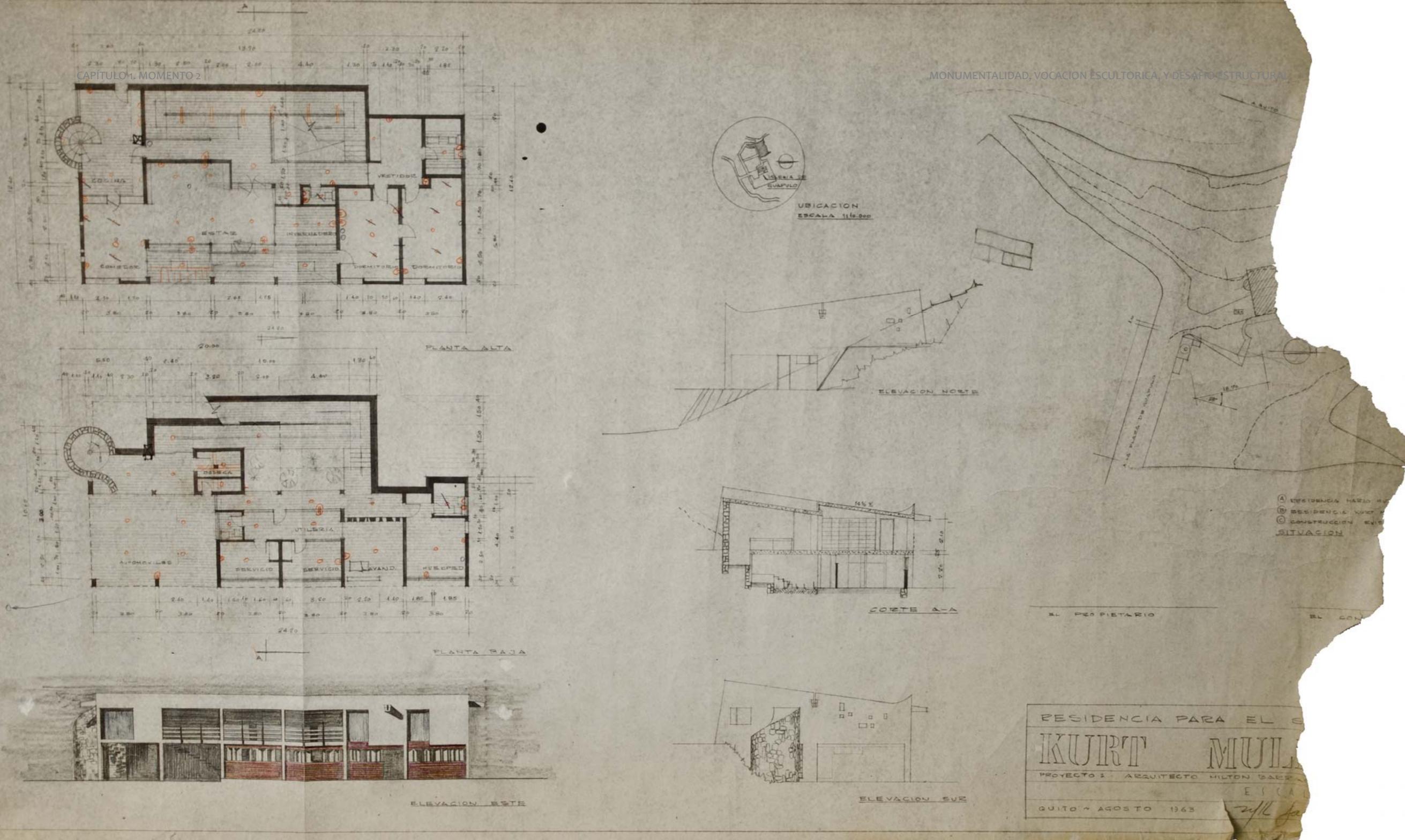


Figura 078. Barragán, Milton, (1963). Casa Kurt Muller, Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito - Pontificia Universidad Catolica del Ecuador, Quito - Ecuador.

En versiones posteriores del diseño, se reformula el ingreso al área social, incorporando una escalera ubicada en la fachada frontal.

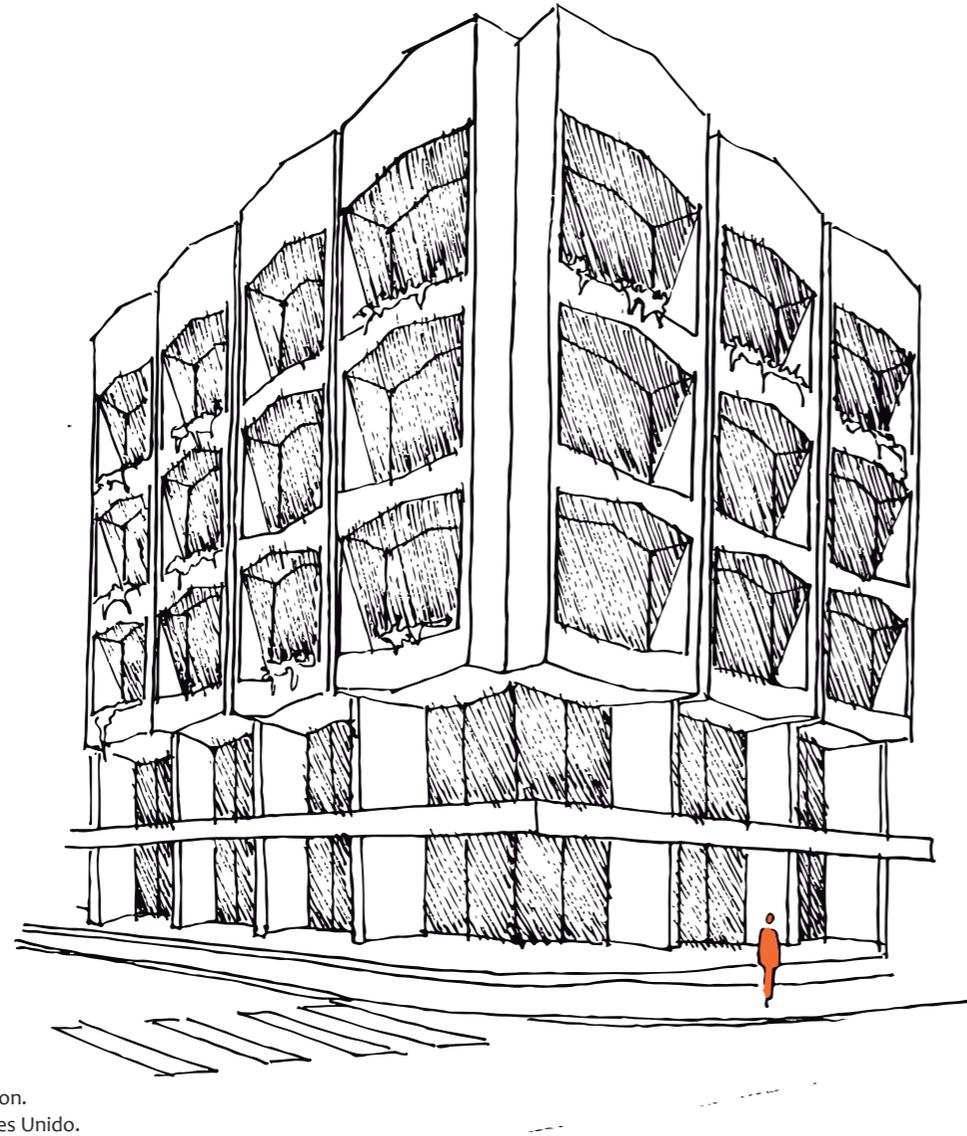


Figura 079.  
Barragán, Milton.  
Banco Holandes Unido.

Luego, alejándose temporalmente el tema de vivienda, sobresale el anteproyecto para la sede del Banco Holandes Unido (BHU) de 1966, que llegará a desarrollarse como proyecto definitivo hasta abril del 1967. Esta etapa, se asume como el momento de transición desde la escala de la vivienda unifamiliar, hacia el mediano o gran formato de sus obras privadas y públicas. Estos años, Jaime Ferrer los asocia con el trabajo de Barragán en el desarrollo de sedes corporativas: “La rotundidad formal y la experiencia plástica constantes de la obra de Barragán sintonizaron con los ideales modernos de las corporaciones, para quienes proyectará singulares edificios en las postrimerías de la década de los sesenta” (Ferrer Forés, 2014, pág. 82)<sup>41</sup>.

Consecuentemente, las instalaciones de la institución financiera indicada, se desarrollaron sobre un lote esquinero de reducidas dimensiones y la característica más relevante de la propuesta, fue el énfasis dado al estudio de la fachada. Una elevación edificada en gran espesor, que se ensambló por ventanas tipo celda, permitiendo la repetición ordenada de las sombras profundas. Este tipo de trabajo, se interpretaría como la base para la exploración de la “fachada portante”, que el mismo Barragán usará en repetidas ocasiones tanto para propuestas de edificaciones bancarias, como para proyectos de vivienda. Ejemplo de las primeras, los concursos para la sede del Banco de Londres en Quito (1968), el Banco de Guayaquil (1969) o el Banco Nacional de Fomento en Daule (1969), todas ellas ideas, que no llegaron a materializarse. No será sino hasta finales de la década, cuando en la elevación frontal en hormigón visto, del Edificio Artigas (1969-70), Barragán logre retomar el tema y llevarlo a una realidad. Consecuentemente, es posible elucubrar sobre la existencia de una constante, en la que la expresión intencional de los rasgos escultóricos, se torna en característica de su arquitectura y esta se ilustra con fuerte presencia en las superficies envolventes.

<sup>41</sup> Ferrer Forés, J. (2014). *La arquitectura de Milton Barragán Dumet*. Arquitecturas del sur / Vol XXXII / N°45, 76-89.

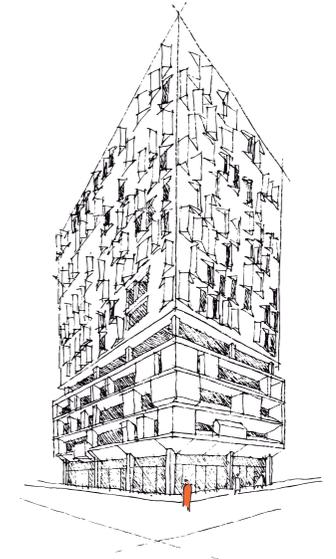
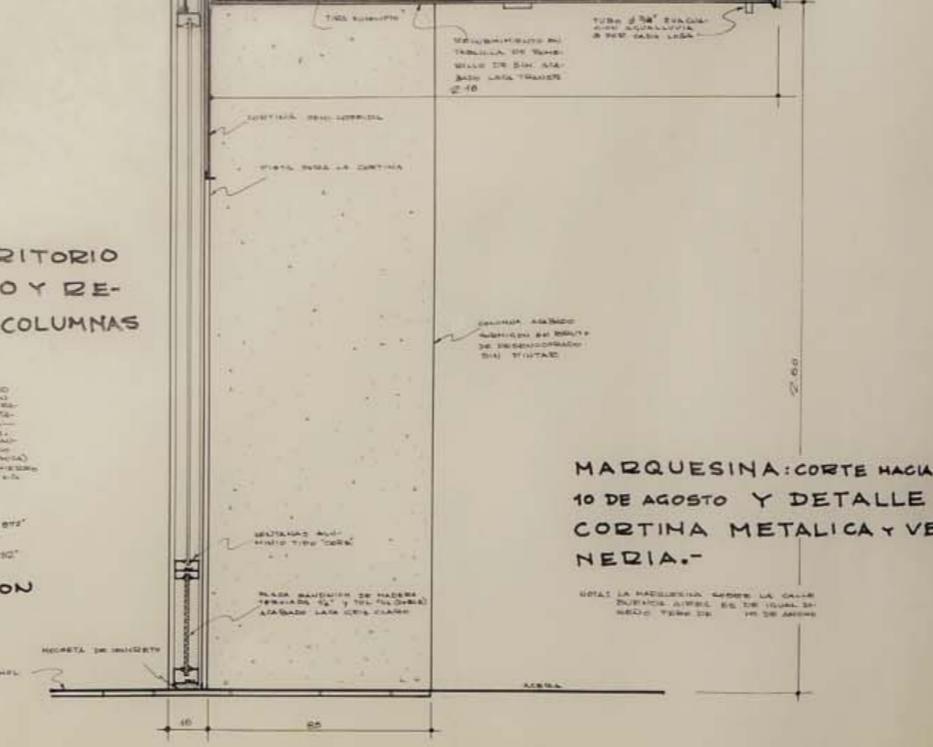
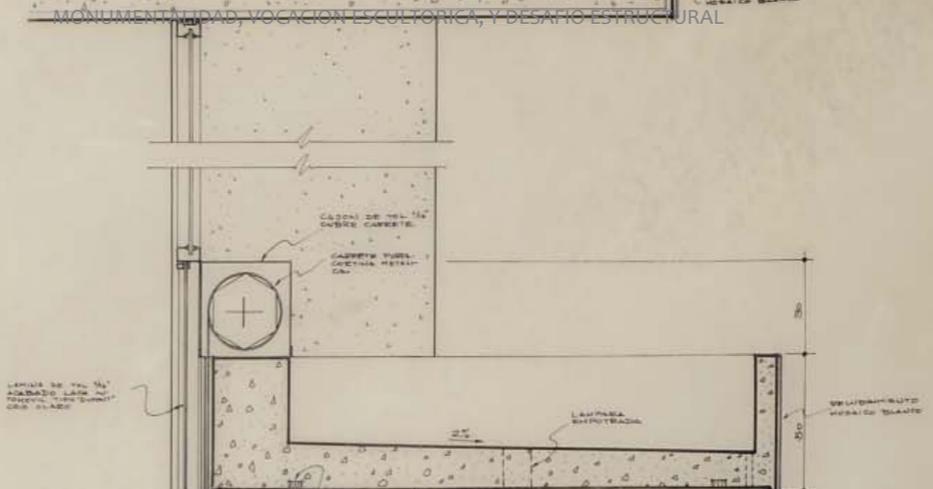
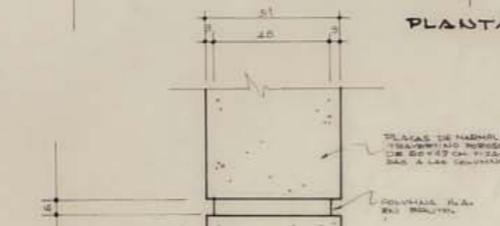
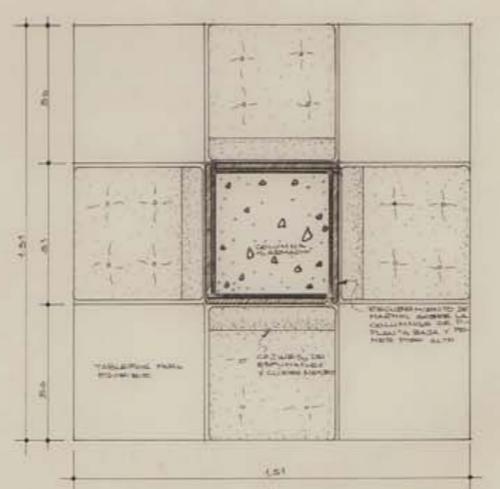
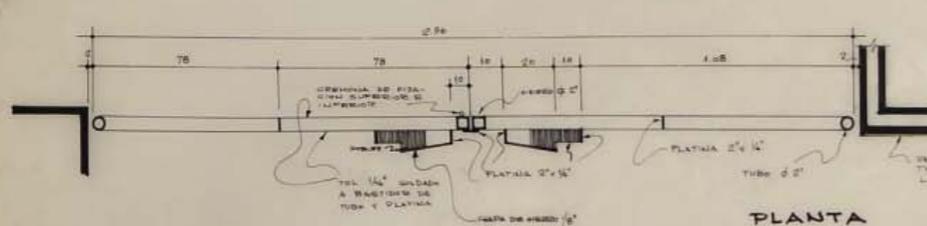
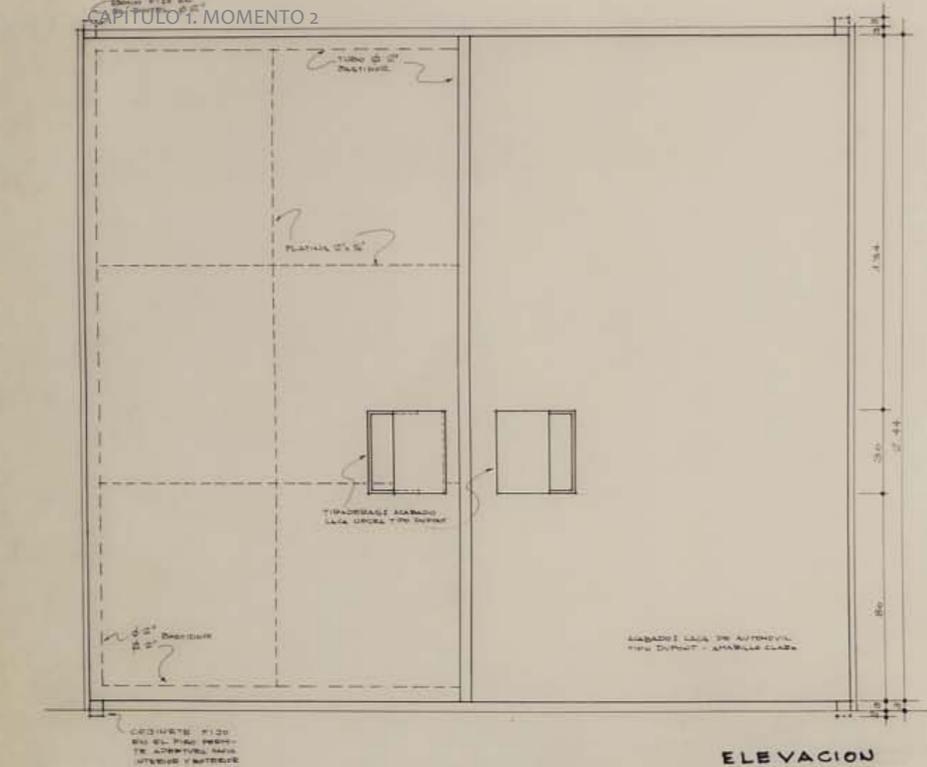


Figura 080.  
Barragán, Milton  
Concurso Banco de Guayaquil.



Figura 081.  
Barragán, Milton  
Concurso Banco Nacional de Fomento.



PUERTA DE HIERRO  
TOL PARA GARAGE

MUEBLE ESCRITORIO  
PARA PUBLICO Y RE-  
CUBRIMIENTO COLUMNAS  
HALL PUBLICO

MARQUESINA: CORTE HACIA AV.  
10 DE AGOSTO Y DETALLE DE  
CORTINA METALICA Y VENTANERIA.

M B U

MILTON BARRAGAN DUMET - ARQUITECTO	
J. H. ANDRE DE LA PORTE - ARQUITECTO	
PUERTA DE GARAGE; MUEBLE HALL PUBL. REVESTIMIENTOS; MARQUESINAS.	DETALLES CONSTRUCTIVOS
ESCALAS 1:10	FECHA: QUITO ABRIL DE 1967

REVISIONES	FECHA	REVISOR	DISEÑO
1	11-V-67	M.B.D.	M.B.D.

M B U

Figura 082.  
Barragán, Milton, (1967). Banco Holandes Unidos, Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito - Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito - Ecuador.

Destaca en el proyecto de BHU, el nivel de desarrollo en los detalles gráficos. A una escala distinta a la domestica, el número y tipo de problemas a resolver evidentemente se incrementan y se observa el crecimiento profesional del arquitecto, en la capacidad de proponer y resolver hasta un nivel de detalle constructivo.

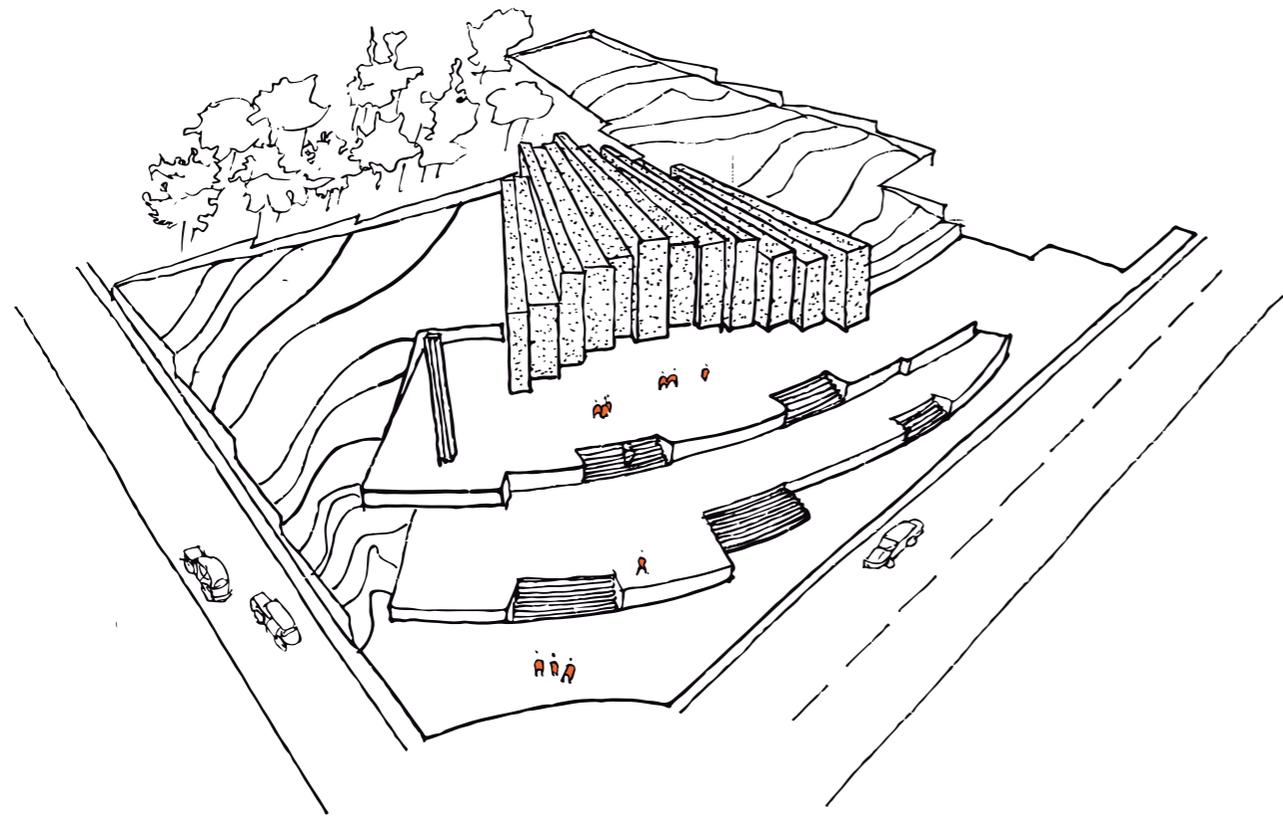


Figura 083.  
Wappenstein, Ovidio.  
Concurso para el Templo La Dolorosa.

El tiempo entre el anteproyecto inicial del BHU y la construcción de la edificación, coinciden con su participación en encargos de mayor escala y su participación en concursos. Se vincula por lo tanto a este desarrollo laboral, un posible vaivén de ideas, que tiene ver tanto con decisiones formales, como con decisiones materiales. Probablemente el hecho más trascendente y que de manera accidental, sitúa a los tres personajes, dentro de su camino hacia el movimiento brutalista, es el concurso para el Templo a la Dolorosa. El trabajo, que solicitaba la elaboración de una edificación de gran trascendencia dentro de la ciudad, tiene como diseñadores competidores a Milton Barragán Dumet y Ovidio Wappenstein. El tercero, Oswaldo de la Torre, por otro lado, actuará como delegado del Colegio de Arquitectos, dentro de la terna componente del jurado calificador.

Aun cuando a Barragán se le adjudicaría el desarrollo de su propuesta, es valiosa la mirada a la idea presentada por su contendiente. Su aproximación, puede resumirse en el ensamble de masas longitudinales posadas sobre un basamento, capaces de ser calificadas como monumentales, por su proporción y posición en el entorno. Un meta común al parecer, que implicaría el entendimiento del manejo de la gran escala y su consecuente planteamiento estructural. Una postura además, que asocia en los dos proyectos presentados, con la metáfora del barco de Montaner (Montaner, 1999, págs. 31-32)<sup>42</sup> que supone una arquitectura capaz de anclarse sitio sin una conexión aparente con el medio. La idea, por lo tanto, que asume el concebir a la edificación como una pieza escultórica a gran escala, cuyo nexos con el entorno se asemeja a la de la obra de arte. Es decir, a través de la interpretación del paisaje o la analogía del escenario arquitectónico circundante. En concordancia con esta noción y para ilustrar el modo en que la vocación escultórica, el desafío estructural y una consecuente tendencia monumentalista, se insertan dentro de la arquitectura brutalista de Quito, se consideran tres proyectos: un teatro, un templo y una edificación de usos mixtos.

<sup>42</sup> Montaner, J.M. (1999). La modernidad superada, arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

ADMINISTRACION E.P.N. OSWALDO DE LA TORRE 1965.

[ 140 · 141 ]

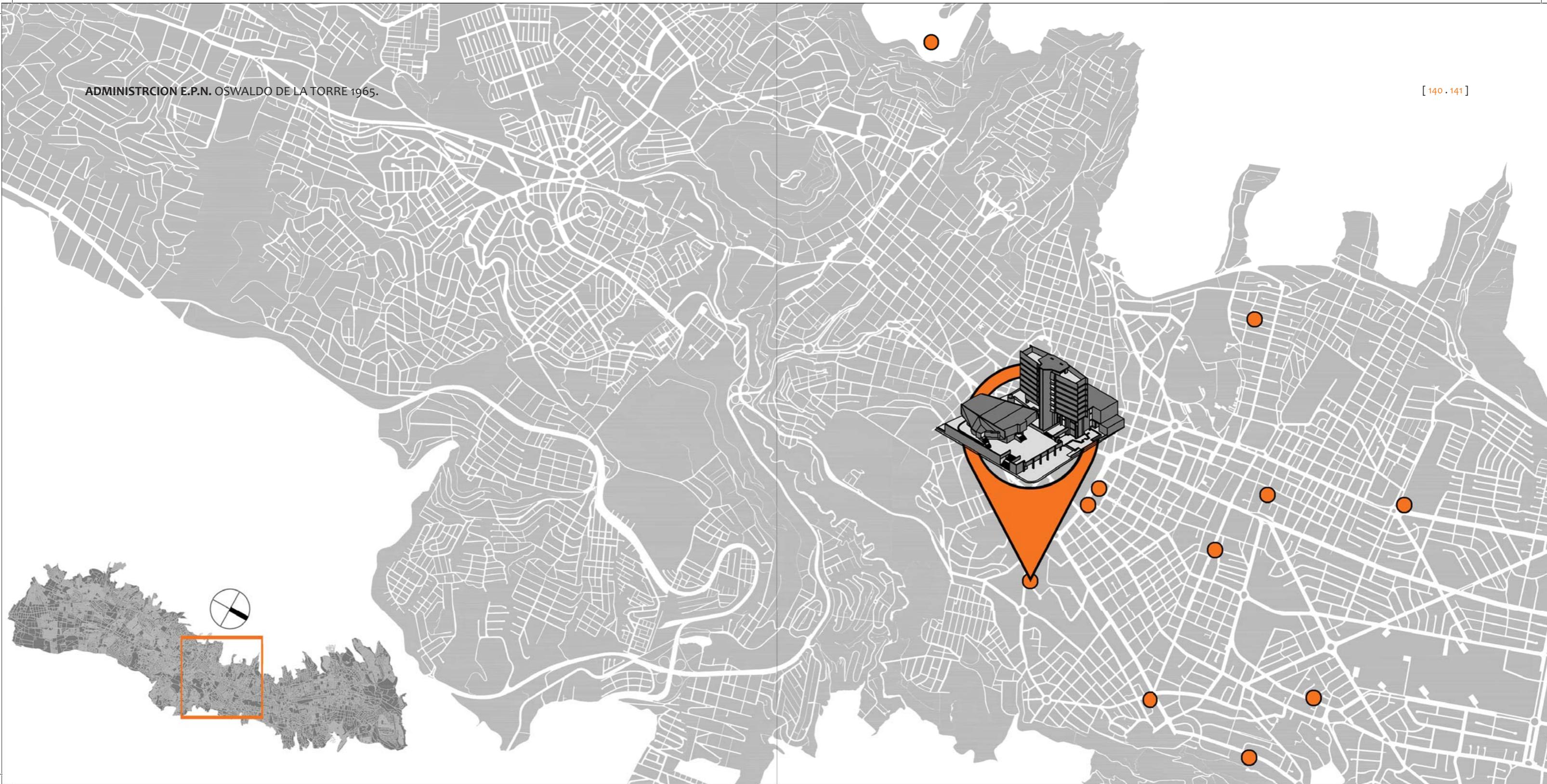




Figura 084.  
Teatro Politécnico.  
Vista desde el ingreso peatonal.

Inicialmente denominado Instituto Superior Politécnico y luego rebautizada como Escuela Politécnica Nacional, se trata de una universidad pública, fundada por el presidente Gabriel García Moreno en 1869, con el fin de contar con un centro de investigación y formación de profesionales en ingeniería y ciencias. Para este propósito, García Moreno convocó a religiosos alemanes de la comunidad jesuita, para hacerse cargo de impulsar el desarrollo tanto del Instituto, como del Observatorio Astronómico de Quito.

Su primera etapa tuvo apenas una duración de siete años. Tras este corto período, el instituto fue cerrado por razones políticas, durante el régimen de Antonio Borrero (1875-1876). Después de casi seis décadas y por decreto firmado por el Presidente José María Velasco Ibarra, se realiza su reapertura en el año 1935, con el fin de destinarla al estudio de los campos de matemáticas, cosmografía, física, química, electrónica, ingeniería minera y geología.

Para la década del sesenta la EPN, inicia los trabajos de planificación y construcción del campus actual en el que destacan las edificaciones para la Facultad de Ingeniería Mecánica (1963) y la Facultad de Ingeniería Hidráulica (1964), donde de La Torre participaría bajo dependencia en los procesos de planificación y construcción. Con la experiencia adquirida y ya como profesional a cargo, Oswaldo De la Torre recibe uno de los encargos más importantes dentro de las nuevas instalaciones, la planificación del Edificio Administrativo.

El mismo, cobra una enorme importancia, no solo por la magnitud de su metraje sino, por la carga simbólica que lo acompaña. Se tratará ciertamente, de la cara con la que la Escuela Politécnica Nacional se mostraría frente a la ciudad, así como el modo en que la institución procuraría posicionarse ante los integrantes de la academia.



Figura 085.  
Teatro Politécnico.  
Ingreso a auditorio.

Con esta responsabilidad a cuestas, Oswaldo de la Torre y su equipo compuesto por Alfredo Novillo y Cesar Camacho, abordaron un diseño cargado de fuerza y en donde el desafío estructural, la exposición de la materialidad y el manejo atrevido de las formas, resultaron coherentes con la envergadura del encargo. Un compromiso también, que otorgó a su proyectista principal, una enorme libertad para plasmar aquellas ideas que venía madurando desde el inicio de su práctica profesional. De esta manera, el trabajo solicitado debió resolver un amplio programa arquitectónico, dentro del cual destacaron las áreas destinadas al museo de historia natural, los espacios para actividades administrativas de la institución, un número importante de aulas y el teatro. Esta última, una pieza de enorme potencial representativo, que permitió a de la Torre concentrar sus ideales arquitectónicos brutalistas.

La composición arquitectónica presentada, situó consecuentemente, los eventos públicos hacia el límite externo de la propiedad universitaria y aquellos privados hacia el interior del campus. El museo y teatro se ubicaron expuestos a la avenida principal, mientras que los espacios administrativos y salones de clase, en locaciones vinculadas al recinto universitario.

El planteamiento consideró además, los recorridos peatonales y vehiculares como referencia para descubrir los edificios. Con esta lógica, situó al teatro en posición lateral para otorgarle protagonismo, mientras que, el edificio vertical tomó el papel de telón de fondo, ocultando el campus a sus espaldas. Esta disposición logró además, establecer la ocupación asociada con la urbe y aquella correspondiente a la institución, determinando indirectamente, los elementos dentro de la composición general, sobre los cuales debían enfocarse los esfuerzos formales. La jerarquía por lo tanto, que adquirió el volumen del teatro, se dio, tanto por su locación dentro del plan general, como por sus cualidades morfológicas y materiales.

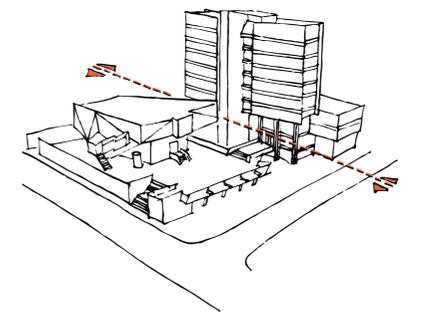


Figura 086.  
Organización de programas públicos y privados

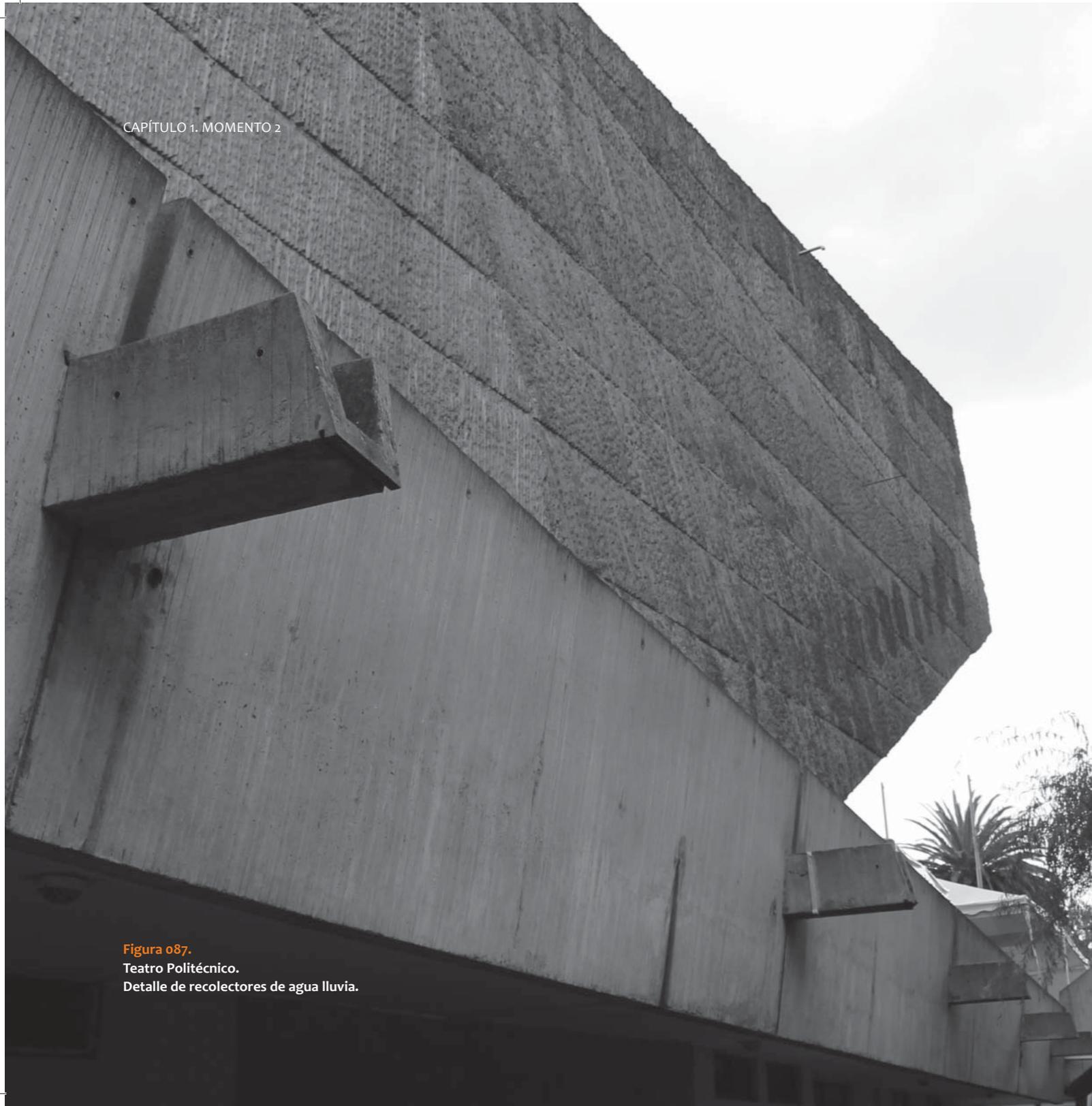


Figura 087.  
Teatro Politécnico.  
Detalle de recolectores de agua lluvia.

Las publicaciones que hacen referencia a la obra de Oswaldo de la Torre, comúnmente mencionan a esta obra como el “Teatro Politécnico”. Obra, que ha sido comparada por sus similitudes volumétricas, con el Begrisch Hall de Marcel Breuer. Esta última, una estructura trapezoidal construida por encargo de la Universidad de Nueva York, entre los años de 1959 y 1961 y que efectivamente podría haber sido un referente de estudio para el proyectista, aunque no exista registro de tal hecho.

El protagonismo dado entonces al teatro, desconoce su realidad como uno más de los componentes que constituyen la propuesta compleja del bloque administrativo. Por lo tanto, la descripción que se realiza en este estudio, se basa en la amplia documentación del proyecto original<sup>43</sup> presentado en 1965, con la visión de comprender integralmente la obra.

Los cambios realizados al diseño y posteriormente llevados a obra, reorganizan la composición con el uso de las mismas piezas, rotadas en noventa grados y luego situadas en espejo. El edificio vertical o telón de fondo norte, pasa a una locación en el costado oeste, mientras que la base y el teatro se edifican proyectándose hacia el circuito vehicular sur. Adicionalmente, la posición definitiva del proyecto se realiza ochenta metros hacia el interior del campus, implantando un área de estacionamiento sobre la locación original. Este cambio, otorgaría al conjunto un espacio de aproximación desde los trazados tanto vehiculares, como peatonales que llegan desde la ciudad y daría además, una distancia apropiada para la captura visual de la edificación.

El proyecto modificado y finalmente edificado respeta, sin embargo, en un alto grado el diseño inicial de cada uno de los componentes edilicios. Por lo tanto, la lectura que ahora se realiza, versus la obra materializada, resulta coherente.

<sup>43</sup> En entrevista con el arquitecto Francisco de la Torre, se tuvo acceso a la documentación del proyecto, que dentro de cien laminas formato A0, detallan la obra desde su propuesta arquitectónica, hasta los detalles constructivos.

De la Torre, F. (marzo del 2015). (P. H. Dávalos Muirraguí, Entrevistador)

ADMINISTRACION EPN. DESCRIPCION GRAFICA

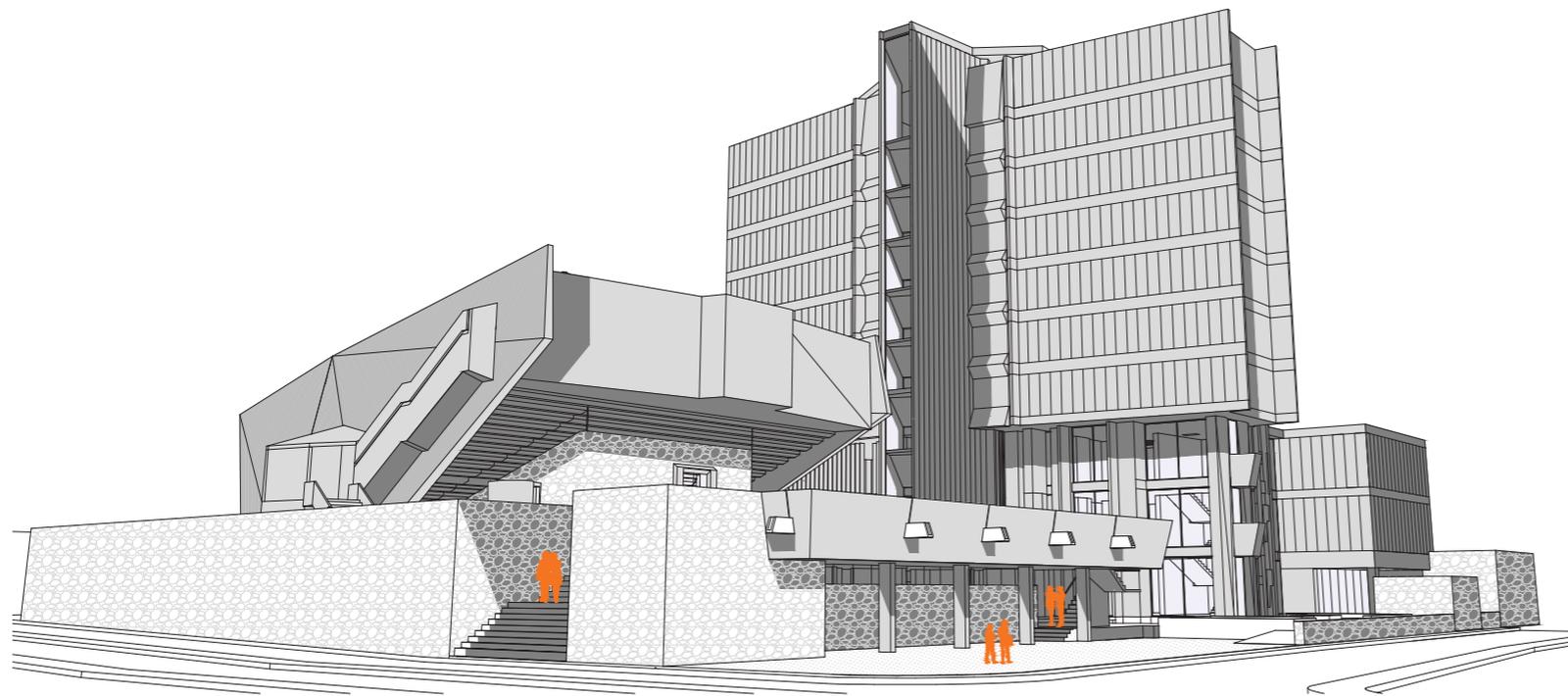


Figura 088.  
Teatro Politecnico. Perspectiva.

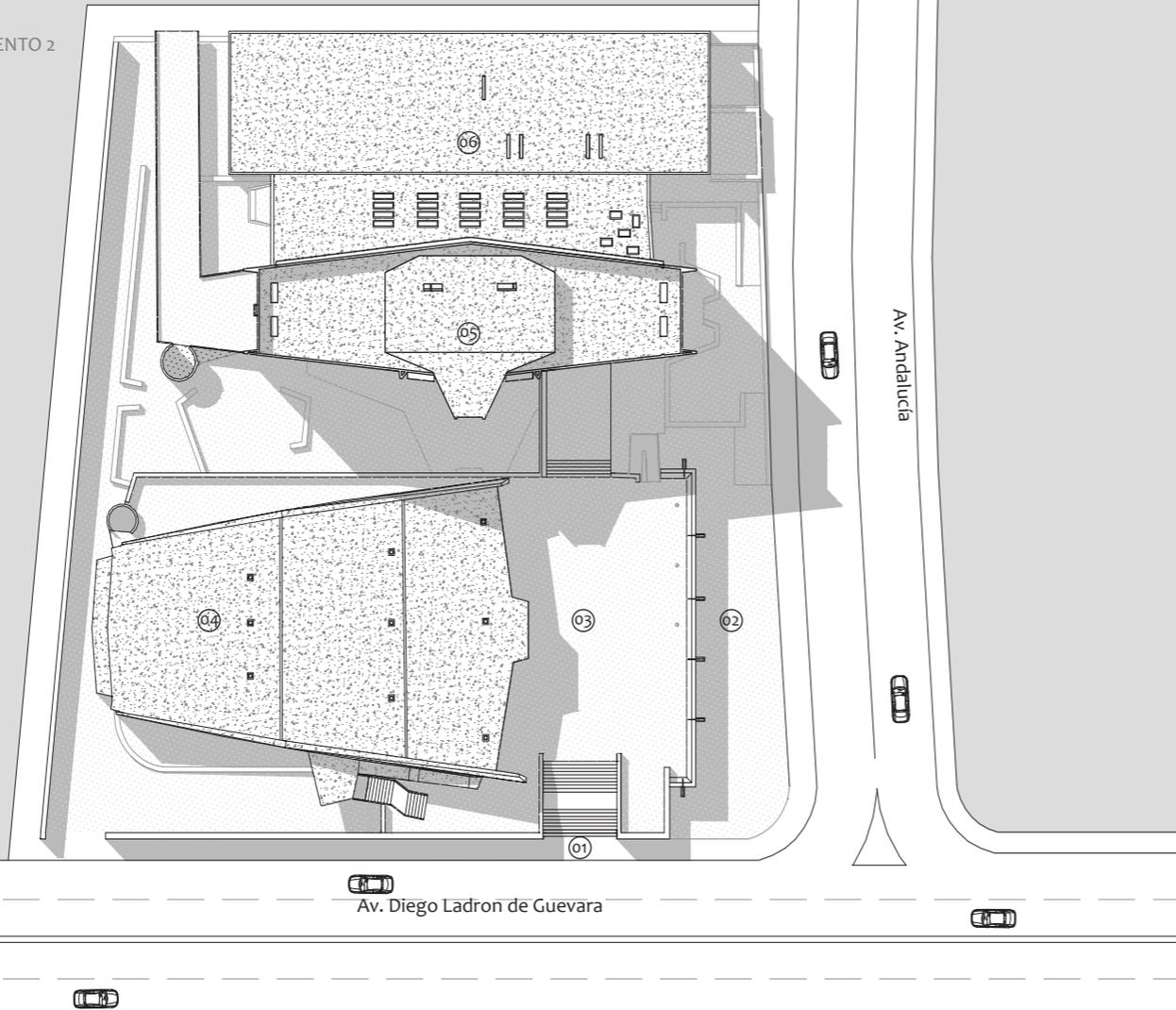


Figura 089.  
Implantación Teatro Politecnico.  
01. Ingreso Peatonal  
02. Plaza Lateral Este  
03. Plaza Auditorio  
04. Auditorio  
05. Aulas  
06. Oficinas Administrativas

La implantación, comprende una sección del campus que enfrenta una vía principal urbana y una vía secundaria que forma parte del lindero universitario. La condición de esquina favorece la visión global de la propuesta y expone una organización volumétrica que se arma a partir de las categorías público o privado de cada uno de sus componentes.

La aproximación peatonal al conjunto, se realiza a partir de una escalera incluida en un basamento, enfrentando el trazado vial sin una dilatación espacial. Sin una visión clara de las edificaciones a visitar, el usuario debe accender verticalmente, para descubrir un pesado volumen de hormigón, que parece desafiar la gravedad al proyectarse sobre la superficie horizontal. Esta pieza casi hermética, que incluye el programa de teatro, esta destinada a ser usada tanto por la comunidad politécnica, como por la ciudad, sin embargo, desde el exterior no pretende invitar a su ingreso, sino que procura impactar por su masividad y dura materialidad. Desde su base y aun ubicado en la plataforma exterior, el circuito peatonal se divide en dos direcciones. La primera, identificada por un puente alineado con el recorrido inicial, conduce los flujos a nivel de acceso público del bloque de aulas y oficinas. Mientras que la segunda, dirige al visitante nuevamente al nivel inferior, por medio de una escalera de hormigón en voladizo, que conecta con el acceso al museo de paleontología y biología, además de una serie de espacios de servicios asociados a este programa. Una vez situados nuevamente a nivel de calle, se descubre la cafetería y un segundo museo situado bajo la torre, que exhibe la muestra de la carrera de geología. Al igual que el primero, los espacios museográficos mantienen una relación directa los flujos externos al recinto universitario.

Si bien la implantación, enfatiza el uso de los edificios como medio de ingreso al campus, mantiene los flujos localizados en la calle del costado este. Este pasaje, conecta a otras instalaciones y servicios previstos dentro del plan general del recinto.

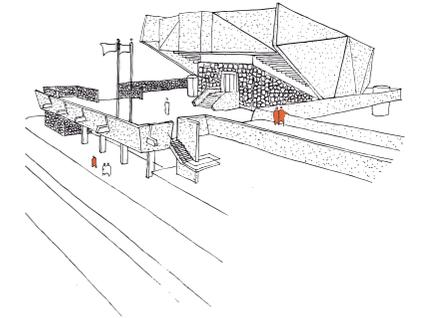


Figura 090.  
Vista del bloque del auditorio.

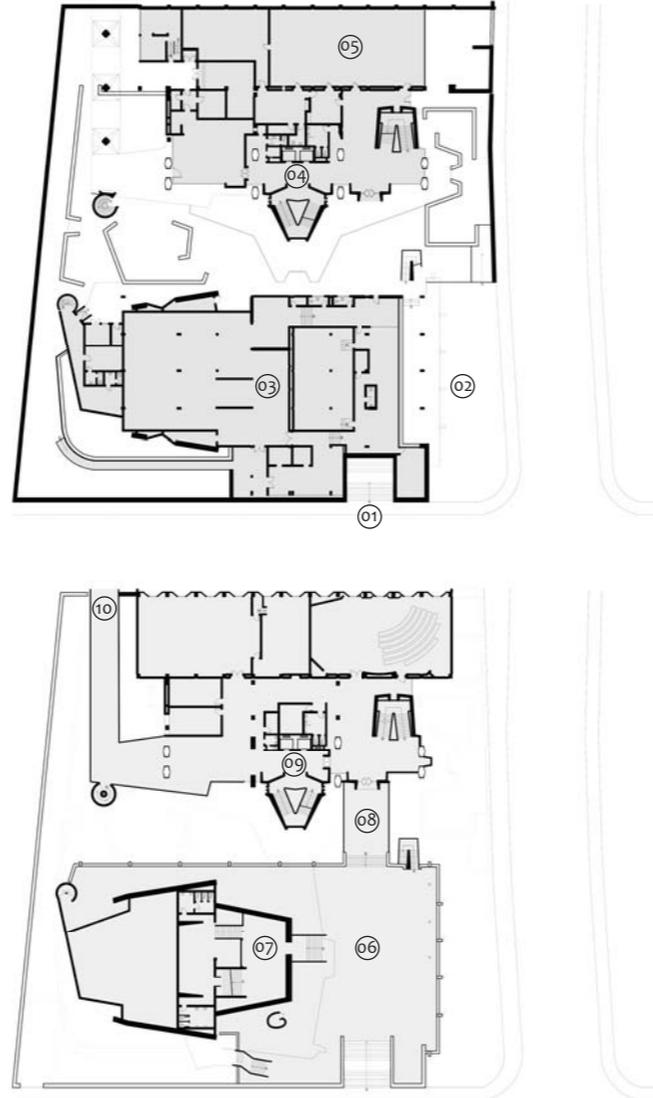


Figura 091.

Planta 1. Teatro Politécnico

- 01. Ingreso Peatonal
- 02. Plaza Lateral Este
- 03. Museo Paleontología y Biología
- 04. Espacios de Servicio
- 05. Museo Geología

Figura 092.

Planta 2. Teatro Politécnico

- 06. Plaza Auditorio
- 07. Lobby del Teatro
- 08. Puente acceso a Edificio Administrativo
- 09. Espacios Comunes para Estudiantes
- 10. Puente de Acceso al Campus

El proyecto está constituido por diez plantas, sin embargo, cuatro de ellas pueden identificarse como esenciales, para explicar la organización general.

La primera o planta a nivel de la calle está compuesta por los sitios de exposición contenidos en el basamento y todos aquellos espacios de servicio o apoyo de la edificación vertical. Los museos permanecen tras cerramientos casi herméticos y la cafetería se abre hacia el costado interno de la planta. El contorno general hacia las vías se sella, para fortalecer la idea de basamento, apoyado en la presencia de muros de soporte o de definición, como aquellos ubicados hacia la pequeña plaza del pasaje vehicular secundario. La geometría irregular de los trazados de esta planta, no insinúa la morfología de los elementos ubicados sobre la base, con excepción del espejo de agua, que replica el perfil sur de la torre de aulas.

La segunda superficie protagónica es aquella situada en el nivel superior, donde los accesos peatonales se ubican, para organizar los flujos hacia los programas principales. Así, en primera instancia, una escalera en el costado izquierdo conduce al visitante al vestíbulo del teatro, así como áreas complementarias de circulación y baños. Mientras que un puente dirige a los usuarios hacia los espacios comunales, como biblioteca, sala de conferencias, servicio médico y oficinas de bienestar estudiantil. Finalmente, un segundo puente más largo y angosto, se ubica en el costado lateral izquierdo de la planta, para crear la conexión con el interior del complejo universitario. La cantidad de elementos incluidos en las dos plantas iniciales, expone una composición compacta y restringida a un lote determinado. No existe en la planimetría información que explique la definición de un área tan específica, dentro de un campus que al momento contaba con extensas superficies. Se asume por lo tanto, que la decisión

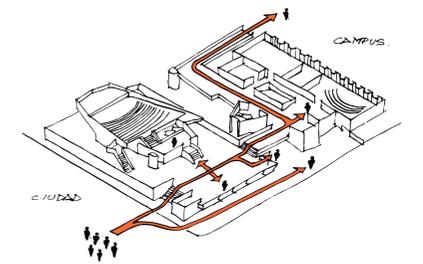


Figura 093.

Sistema de circulación en espacios públicos.

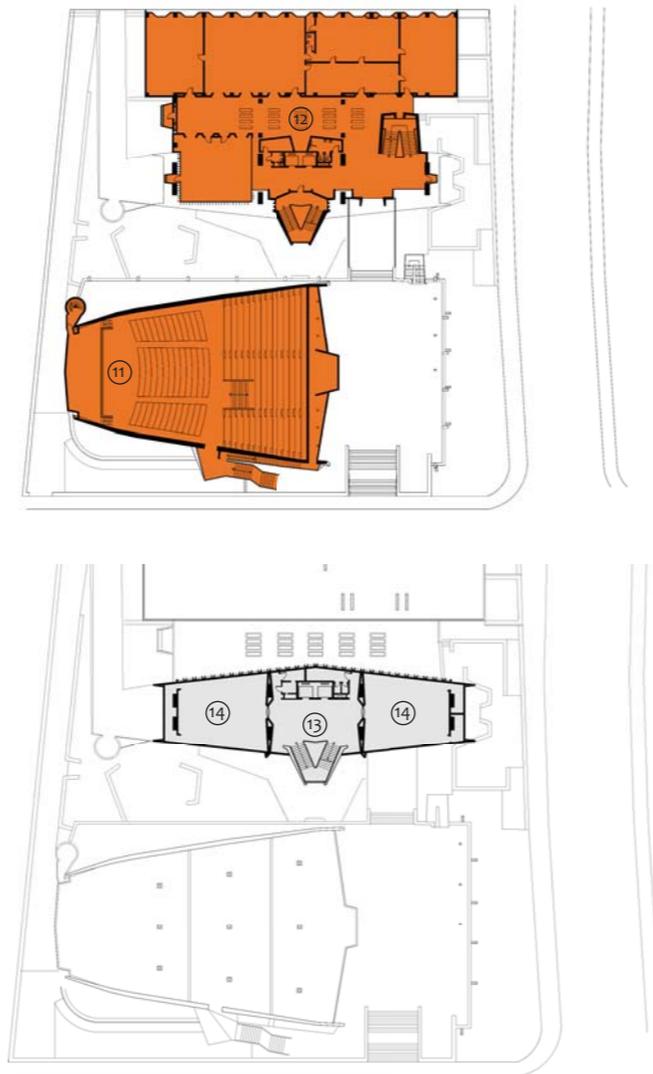


Figura 094.  
Planta 3. Teatro Politécnico  
11. Sala de Auditorio  
12. Oficinas Administrativas  
Figura 095.  
Planta 5. Teatro Politécnico  
13. Circulación / Servicios  
14. Aulas

pudo estar generada por el mismo proyectista o por la determinación de las autoridades de la institución.

Los niveles inferiores del proyecto están compuestos por plantas geoméricamente complejas, resultantes de la integración funcional de los espacios. A partir del tercer nivel, se identifican morfologías simples, asociadas a cada una de los componentes de la propuesta: el teatro expresado en una figura cónica-truncada, las aulas agrupadas en una planta hexagonal elongada y las oficinas reunidas en un prisma rectangular.

Al superar los dos primeros niveles vinculados a los recorridos externos peatonales, se marca la distinción entre el edificio universitario de carácter privado y la pieza teatral como elemento público. La geometría de estas piezas manifiesta su función interior y entre ellas se hace evidente su disociación formal. Así, el edificio toma un papel secundario dentro de la composición, mientras que el teatro se destaca en solitario. Por otro parte, a llegar a la quinta planta, esta descripción se invierte, al desaparecer el teatro y emerger únicamente la torre. En ella, las aulas se grafican a partir de una organización espacial simétrica, que se arma por un núcleo central de circulaciones y servicios, junto con salones de clase laterales. Estos últimos, cerrados hacia la ciudad por planos continuos de hormigón e iluminados por el costado norte a través de franjas verticales del mismo material.

En el ascenso planimétrico descrito, existe una exposición paulatina de los programas principales: teatro y aulas. La fusión está presente en los planos más bajos, mientras que la independencia formal y funcional es evidente en las superficies superiores. El resto de plantas, no ha sido incluido en la descripción, ya que se desarrollan como diseños tipo, que se repiten sin alteraciones significativas, que puedan colaborar con el análisis.

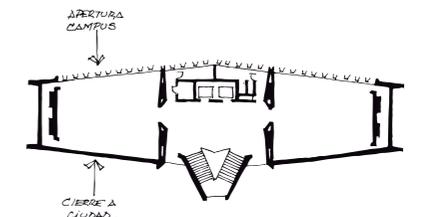


Figura 096.  
Planta tipo en torre de aulas.  
Apertura hacia el campus vs cierra hacia la ciudad.

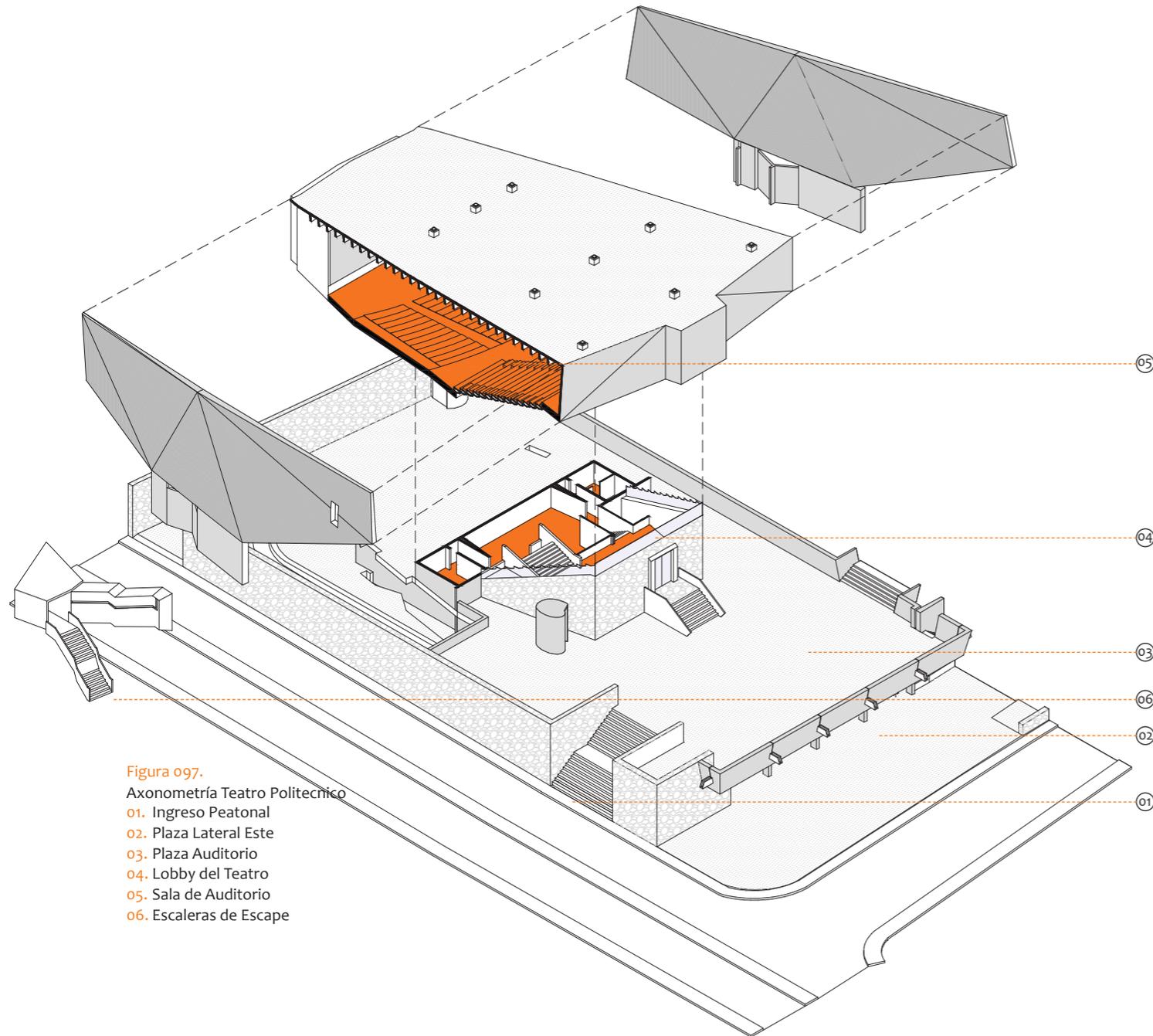


Figura 097.  
Axonometría Teatro Politécnico  
01. Ingreso Peatonal  
02. Plaza Lateral Este  
03. Plaza Auditorio  
04. Lobby del Teatro  
05. Sala de Auditorio  
06. Escaleras de Escape

Tanto a nivel de planta, como a nivel de corte, el teatro se expone como una pieza protagónica. Destaca dentro de la composición por una relación de contraste, en la que la posición, escala y forma determinan su hegemonía. La primera, tiene que ver con la ubicación de este elemento vinculado hacia la calle, elevado sobre una plataforma y separado del resto del programa. La segunda, se determina por sus dimensiones en proporción con el resto de los elementos arquitectónicos. Por último, la jerarquía asociada a la forma, se acentúa gracias el manejo del museo como pedestal y a la torre de aulas como telón de fondo.

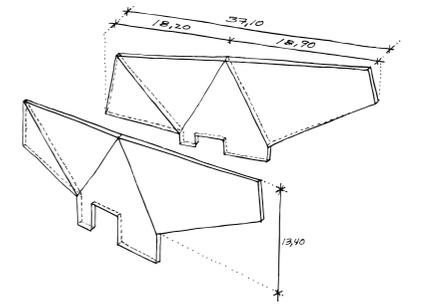


Figura 098.  
Diafragmas estructurales, en auditorio.

Una de las características más importantes del teatro, es su concepción estructural. De la Torre, plantea un sistema de soporte de doble voladizo que equilibra el programa interno con dos piezas de 37,10 metros de longitud total y proyecciones de 18,20 y 18,90 metros a sus puntos de apoyo. Así, el volumen se arma por dos pantallas laterales y una serie de superficies horizontales estructurales, capaces de confinar un espacio interno habitable. Al acceso al último mencionado, se efectúa a partir de una escalinata central, que nace en la plaza exterior, continua en el vestíbulo y finalmente atraviesa el volumen en cantiléver. El bloque hermético de hormigón se revela entonces, a lo largo de un recorrido peatonal, que se inicia con una compresión externa y termina en una expansión interna.

Dentro de la planimetría original, el corte transversal de la sala del auditorio resume la secuencia mencionada, ilustrando la plaza sobre el basamento como punto de partida. En este espacio, el visitante percibe el pesado volumen en proyección, con un ángulo inverso a la escalera. La dirección resultante de su encuentro, transmite la dirección del recorrido, mismo que se descubre de manera paulatina, al atravesar un muro de piedra de dos tercios de la altura libre total. La separación intencionada entre el cierre vertical y la masa que podría sostener, enfatiza el voladizo de la sala

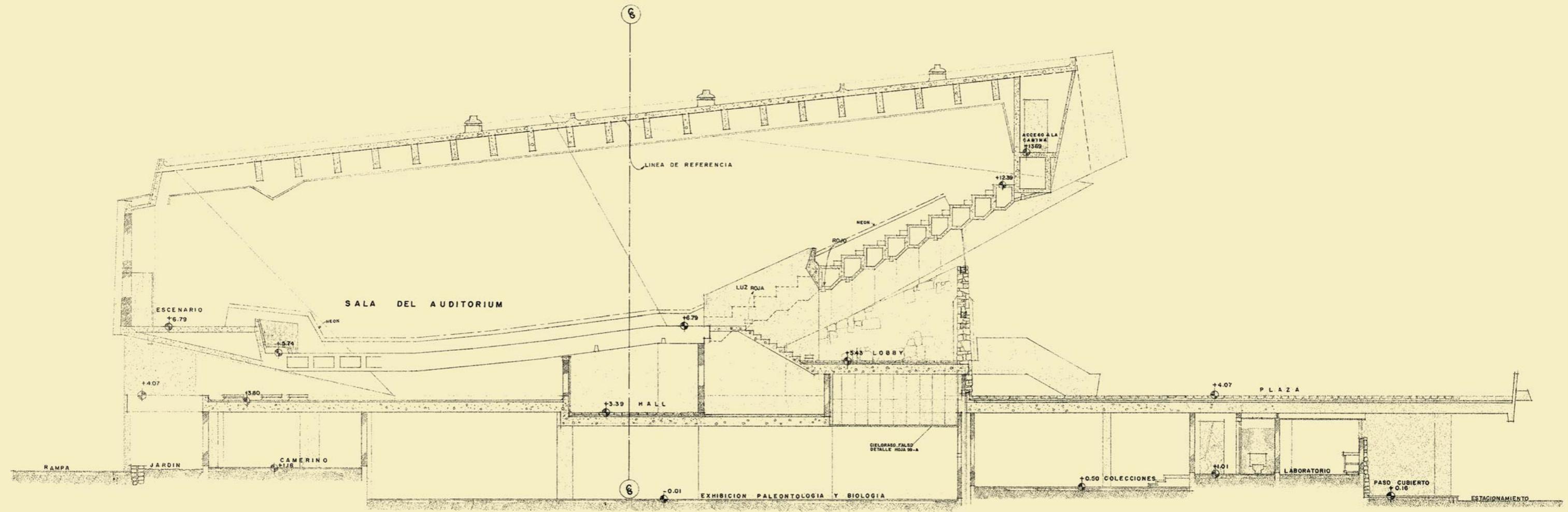


Figura 099.  
De la Torre, Oswaldo, (1965).  
Administración E.P.N., Sección del  
Auditorio y Museo de Paleontología y  
Biología, Archivo Oswaldo de la Torre.

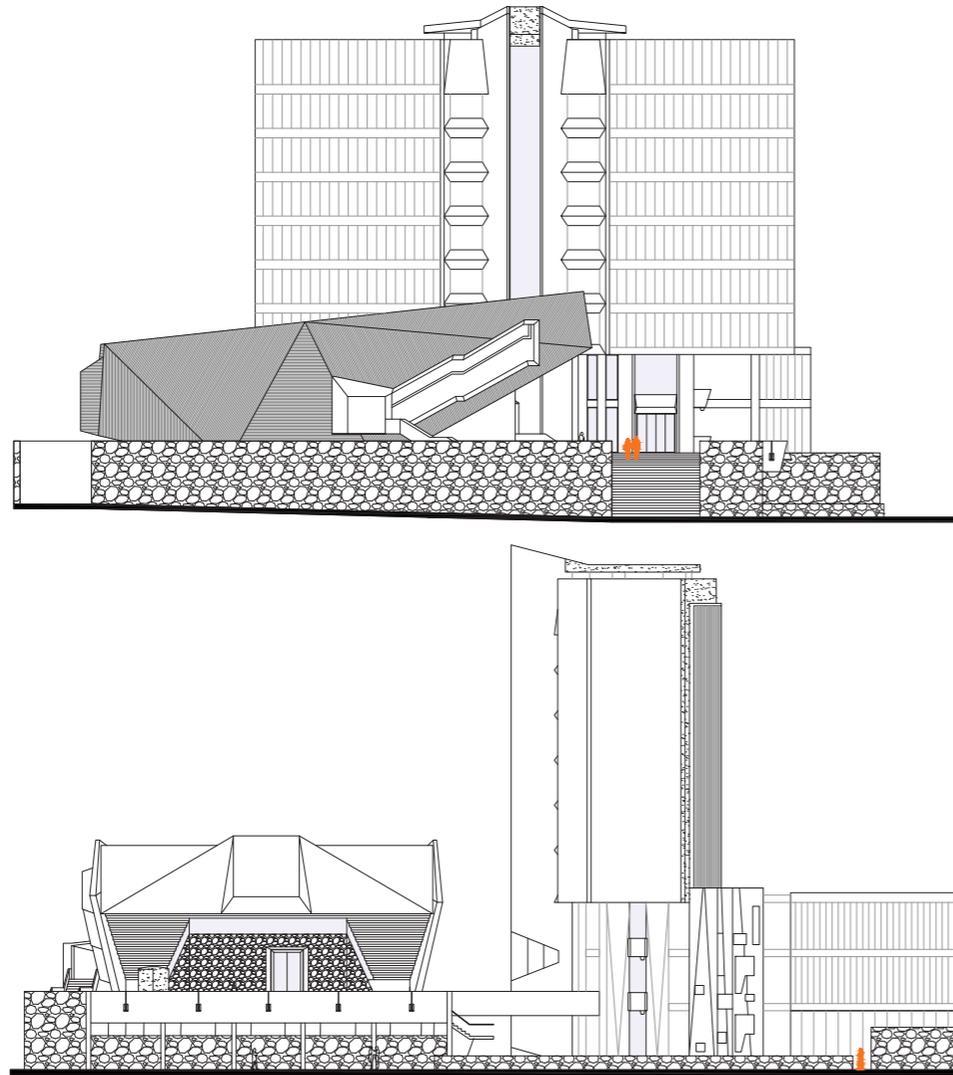


Figura 100.- 101.  
Elevación Sur Teatro Politécnico  
Elevación Este Teatro Politécnico

del auditorio, a la vez que contribuye en su percepción de monumentalidad.

Las elevaciones están basadas en una agrupación organizada por base y torre. Sin embargo, el número de piezas incluidas en la primera, complejiza la descripción de la composición general. Así, la fachada frontal, puede detallarse con la existencia de tres piezas, museo, teatro y torre, mientras que la lateral, debe incrementar este número al incluir el volumen de programa administrativo.

En las dos elevaciones citadas, el teatro se ilustra como una pieza formalmente distinta, que contrasta como las geometrías contraladas del resto de los componentes programáticos. Así los museos pueden describirse como una franja horizontal, el espacio administrativo como un prisma regular de tres niveles y la torre como un paramento vertical que fusiona a los dos anteriores. Mientras que el volumen del auditorio, debe estar descrito por una figura de base cónica-truncada, que se inclina y proyecta, con ángulos ajenos al resto de los elementos anteriormente descritos.

El contraste se entiende por lo tanto, como una estrategia para jerarquizar a aquel elemento que desea ser avistado. Se evita una fusión de componentes y se opta por la independencia formal – estructural, para destacar su carácter escultórico. Como en la metáfora del barco, el edificio se ancla al lugar sin una conexión aparente con el medio. Su nexa con el entorno (en este caso el resto de piezas integrantes), se realiza tanto por su diferencia, como por la analogía de su escenario circundante. De este modo, el teatro se distingue por las características formales y espaciales otorgadas en su propuesta arquitectónica, así como por el empleo de una materialidad distintiva, pero relativa a la usada en el resto de los piezas del proyecto.

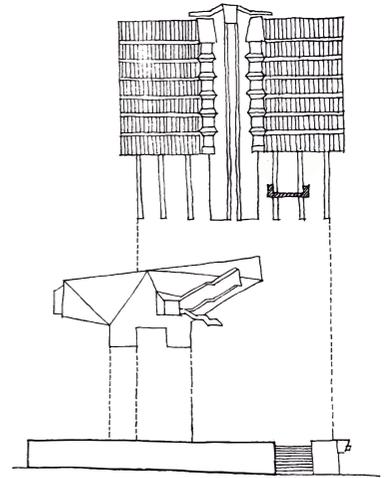


Figura 102.  
Croquis que resume la composición general: base + teatro + torre.

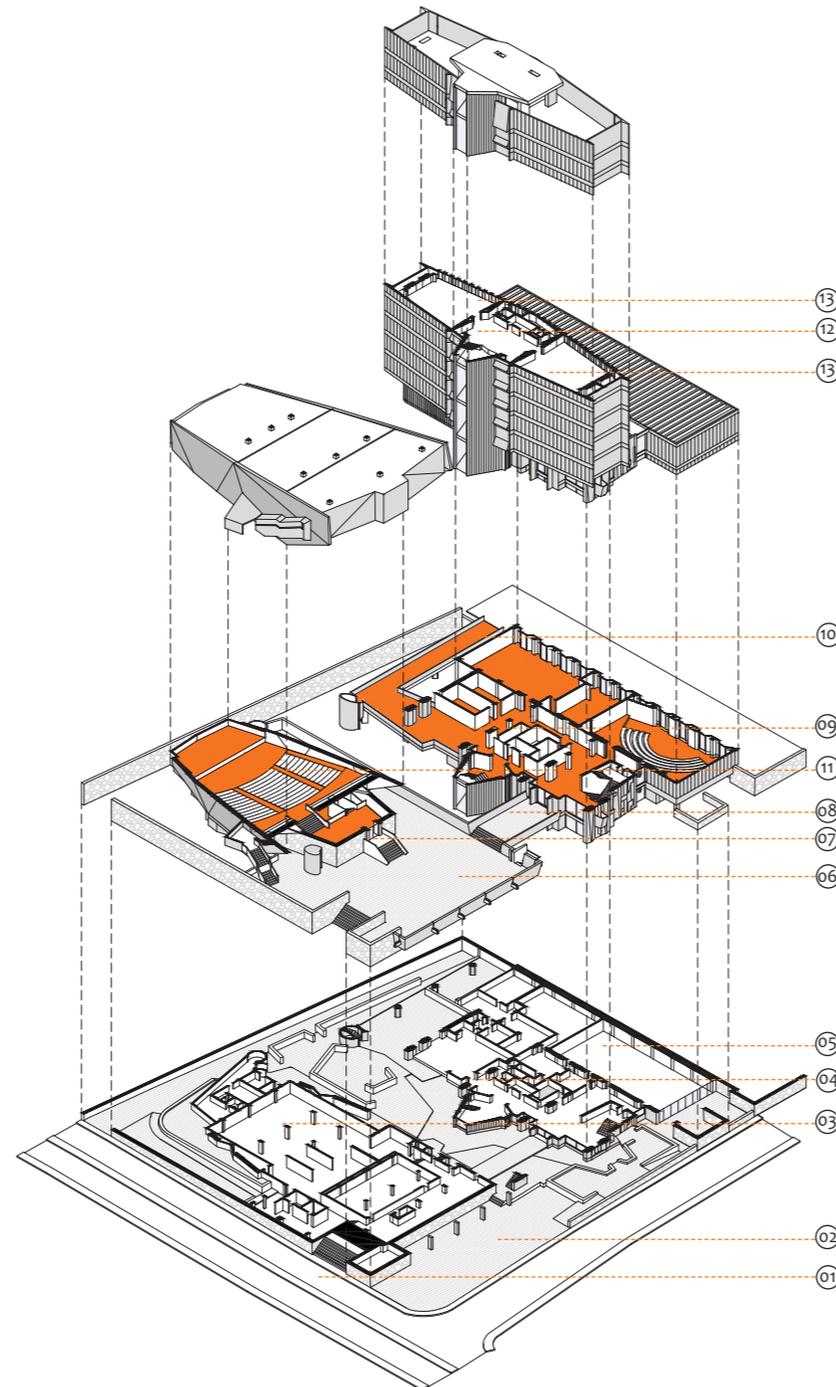


Figura 103.  
Axonometría Completa Teatro Politécnico

- 01. Ingreso Peatonal
- 02. Plaza Lateral Este
- 03. Museo Paleontología y Biología
- 04. Espacios de Servicio
- 05. Museo Geología
- 06. Plaza Auditorio
- 07. Lobby del Teatro
- 08. Puente acceso a Edificio Administrativo
- 09. Espacios Comunes para Estudiantes
- 10. Puente de Acceso al Campus
- 11. Sala de Auditorio
- 12. Circulación / Servicios
- 13. Aulas

Las secciones horizontales a la composición global, revelan un proyecto que disminuye su complejidad funcional, a medida que crece en vertical. Así, las plantas inferiores ligan una serie de programas menores que se deben unos a otros. Por ejemplo, accesos de servicios, áreas de almacenaje, salas de equipos para los museos, camerinos del teatro, entre otros. Mientras que, en los niveles superiores, disminuye tanto la cantidad como su dependencia. Así a partir del segundo nivel, los espacios de difusión (teatro), se alejan de aquellos de administración (oficinas). Consecuentemente, en las plantas superiores de la torre, el uso se restringe a educación y servicios.

A nivel general, se podría considerar que el proyecto fue concebido, a partir de una organización espacial agrupada, en donde no existe el interés por generar una similitud formal entre sus componentes, sino que el factor que los ata es su proximidad y correspondencia funcional. Por lo tanto, basamento, teatro y torre, cuentan con sus propias características expresivas y juntas, sin embargo, construyen un todo.

A pesar de lo dicho, se reconoce en el teatro, un valor formal y compositivo que lo destaca del resto de piezas, hecho que lo ha convertido en uno de los proyectos de mayor difusión dentro de la obra total de Oswaldo de la Torre. Los autores Moya y Peralta lo describen como:

*“edificio concebido como una escultura urbana, singular y única desde lo formal, volumétrico y técnico constructivo, especialmente en el acabado del hormigón visto texturizado. El Teatro Politécnico fue una de sus obras más audaces desde lo formal, volumétrico y simbólico. Trabajado con hormigón visto, el volumen parece una gran piedra esculpida, idea que evoca el origen precolombino de la ciudad y a las construcciones prehispánicas y coloniales”* (Peralta, 2017, pág. 84)<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Peralta, E. (Año 40, #143). “Oswaldo de la Torre, icono de la arquitectura ecuatoriana. La trascendencia de su obra.” Revista Trama, arquitectura+diseño, Noviembre 2017, 82.

Artículo original Moya, Rómulo; Peralta, Evelia; Oswaldo de la Torre: Teatro de la Escuela Politécnica Nacional, SOS Brutalism –A Global Survey- The first-ever global survey of Brutalist architecture from the 1950s to the 1970s. Edited by Oliver Elser, Philip Kurz, Peter Cachola Schmal. CHITEKTURMUSEUMS UND DER WÜSTENROT STIFTUNG. <http://www.sosbrutalism.org>

TEMPLO NACIONAL LA DOLOROSA. MILTON BARRAGÁN 1965 - 67.

[ 164 . 165 ]





Figura 104.  
Templo Nacional La Dolorosa.  
Fachada Lateral Sur.

El veinte de junio de 1965 el Comité Pro-templo y la Compañía de Jesús, convocaron al Concurso para el Templo Nacional La Dolorosa, a ser presentado en diciembre del mismo año. Amparado en el milagro<sup>45</sup> atribuido a la imagen de la Virgen, el encargo evocaba el desarrollo de una propuesta de fuerte simbolismo para la religión católica y la ciudad. Por lo tanto, para su diseño se dispuso de un solar ubicado en una zona en expansión de la capital, junto al edificio del colegio dirigido por la comunidad jesuita. El lote contaba con una topografía inclinada, parte en sí misma de la ladera del volcán Pichincha. Con una potencial exposición a la ciudad, la edificación solicitada estaba predeterminada a imponerse en el sector como un elemento focal, sin restricciones de tipo formal, espacial o material.

Se presentaron a concurso los arquitectos Milton Barragán, Ovidio Wappenstein y Agustín Patiño y tras el periodo de seis meses planteado, la entrega de anteproyectos conllevó un veredicto que anunció al primero como ganador. Se reconoció en segunda instancia, la propuesta de Wappenstein, que exponía una composición abstracta de cuerpos longitudinales paralelos, orientados en sentido este-oeste. Compartía con el primer puesto la idea de posar al templo sobre una serie de plataformas, como medio para otorgarle un grado de monumentalidad.

Sensible a las expectativas de la orden jesuita, el edificio se propuso como un símbolo. Una forma arquitectónica, pero a la vez una forma escultórica que definiera un sitio de celebración, un lugar de oración y un espacio de conmemoración. Así, la idea de Barragán se sustentó con el argumento de “crear una iglesia, que transformara la tradición arquitectónica de Quito”<sup>46</sup>, ciudad conservadora y colonial, donde los templos modernos realizados aún se mantenían dentro concepciones espaciales tradicionales. Esto, por lo tanto, brindó al autor la oportunidad de presentarse como innovador tanto en las cualidades formales, como funcionales de su partido.

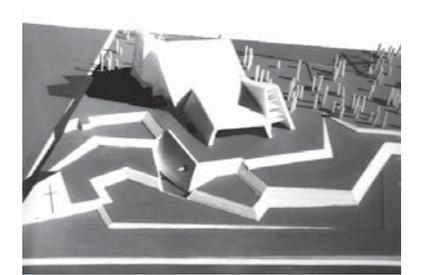


Figura 105.  
Maqueta de la propuesta de concurso por Milton Barragán. Autor de la maqueta y fotografía desconocidos. Imagen proporcionada por Milton Barragán Dumet.

<sup>45</sup> A la imagen de la Virgen Dolorosa, se le atribuye un milagro ocurrido el veinte de abril de 1906. La historia describe a la Virgen parpadeando, ante la atónita mirada de estudiantes y religiosos del Colegio San Gabriel de Quito.

<sup>46</sup> Barragán Dumet, M. (agosto del 2003). (P.H. Dávalos Muirragui, Entrevistador)



Figura 106.  
Templo Nacional La Dolorosa.  
Edificación vs perfil del volcán Pichincha.

A la par de los primeros trazos, el autor decidió aproximarse a la resolución del edificio, a través de la generación de modelos en arcilla. Entendiendo que se encontraba dando sus primeros pasos en el campo de la escultura, el uso de este recurso fue algo natural y le permitió obtener, rápidas aproximaciones a la forma. De esta manera y sin ser una acción premeditada, la aplicación de esta técnica dentro del proceso creativo arquitectónico, constituyó uno de los primeros puntos de encuentro entre sus dos profesiones. La manipulación de los prototipos, se tradujo a gráficos convencionales y en el trascurso de abandonar el concepto de la pieza de arte, para convertirla en objeto habitable, la consideración del entorno jugó un papel fundamental. Barragán buscó consecuentemente, destacar el edificio contra un fondo montañoso de los Andes y con esta imagen, la volumetría de la iglesia emuló el perfil del volcán ubicado a sus espaldas. Esto lo comparte el arquitecto Hernán Orbera, al considerar que la idea fuerza nació de: *“...la asimilación de su volumen principal al perfil de las cumbres del volcán Pichincha, siguiendo la pendiente de la quebrada de Rumipamba que desciende de la avenida contigua, hasta la llanura de Ñaquito”* (Orbea Travez, 2018, pág. 58)<sup>47</sup>.

La representación se acompañó, de la reinterpretación del esquema del templo católico, donde la nave central, se asiste de espacios complementarios, como baptisterio y coro. El primero, como en las locaciones convencionales, se ubicó hacia el norte, mientras que el segundo se situó cercano al crucero, dentro una volumetría muy prominente para equilibrar la composición global. El edificio resultante, se posó sobre un basamento caracterizado por el manejo controlado de la pendiente, en una secuencia escaleras y espacios de estadia. Esta ubicación sobre elevada de las vías circundantes, permitió que el templo se destaque dentro de su entorno, tanto por la reinterpretación de los accidentes geográficos cercanos, como por su clara exposición hacia el valle longitudinal en el que se extiende la ciudad.

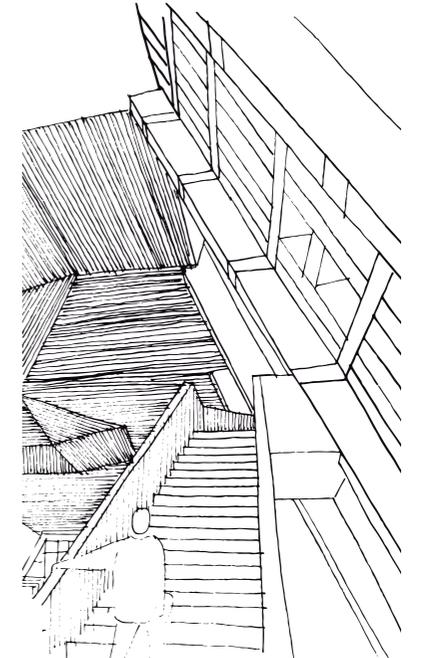


Figura 107.  
Escalera a coro, desde espacio de sacristía.

<sup>47</sup>. Orbea Travez, H. (2018). Templo Nacional la Dolorosa / 1972. En Milton Barragán Dumet, 60 años de arquitectura (pág.58). Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio del Distrito Metropolitano de Quito.



Figura 108.  
Templo Nacional La Dolorosa.  
Vista interior desde la coro.

“El proyecto original contemplaba una estructura de hormigón armado de extraordinaria fuerza expresiva y plástica, de fuerte impacto para el observador” (Barragán, 1985)<sup>48</sup>. Para dotar a la obra de un carácter expresivo, se planteó al recurrir al manejo del concreto a la vista. Con esta materialización, el arquitecto le otorgó, una fuerte presencia asociada, tanto a la exposición de su esqueleto estructural, como el de sus elementos de cierre. Contempló además, el potencial de la luz ecuatorial, para complementar este efecto, al generar enormes contrastes, caracterizados por sombras profundas. En conclusión, al definir la mezcla pétreo como elemento de construcción, estableció el modo de traducir las pequeñas formas escultóricas, a espacialidades arquitectónicas reales.

“Circunstancias de difícil explicación y justificación permitieron que los promotores cometan arbitrariedades cuando introdujeron modificaciones no autorizadas por el autor ...” (Orbea Travez, 2018, pág. 58)<sup>49</sup>. El desarrollo del proyecto definitivo, se realizó hasta marzo de 1967 y el proceso constructivo se llevó a cabo con asesoría del autor y el respaldo de los ingenieros Rubén Viteri y Pedro Caicedo en el periodo 1968-1972. Por motivos de fuerza mayor, Barragán se vio obligado a distanciarse del control de obra, afectando de manera definitiva el futuro de la edificación. Durante el segundo período de construcción que concluyó en el año de 1978, se produjeron una serie de modificaciones que conllevaron cambios de tipo formal y funcional. Sin embargo, los rasgos principales del proyecto original se conservan, permitiendo realizar una lectura de la planimetría de un modo coherente con la obra edificada.

La importancia de su estudio, dentro de la carrera de Milton Barragán, consiste en su entendimiento como punto de cambio entre una arquitectura privada de pequeña o mediana escala, a un tipo de proyecto de carácter público, de un formato mayor y con la libertad de manejar un lenguaje francamente brutalista.

<sup>48</sup>. Barragán, M. (Enero/Febrero de 1985). Templo La Dolorosa. (R. Moya, & E. Peralta, Edits.) Trama(34), 43-45.

<sup>49</sup>. Orbea Travez, H. (2018). Templo Nacional la Dolorosa / 1972. En Milton Barragán Dumet, 60 años de arquitectura (pág.58). Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio del Distrito Metropolitano de Quito.

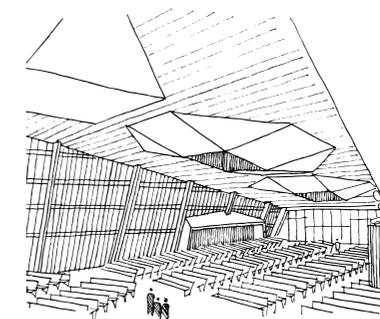


Figura 109.  
Vista desde el coro a la asamblea.

TEMPLO NACIONAL LA DOLOROSA. DESCRIPCION GRAFICA

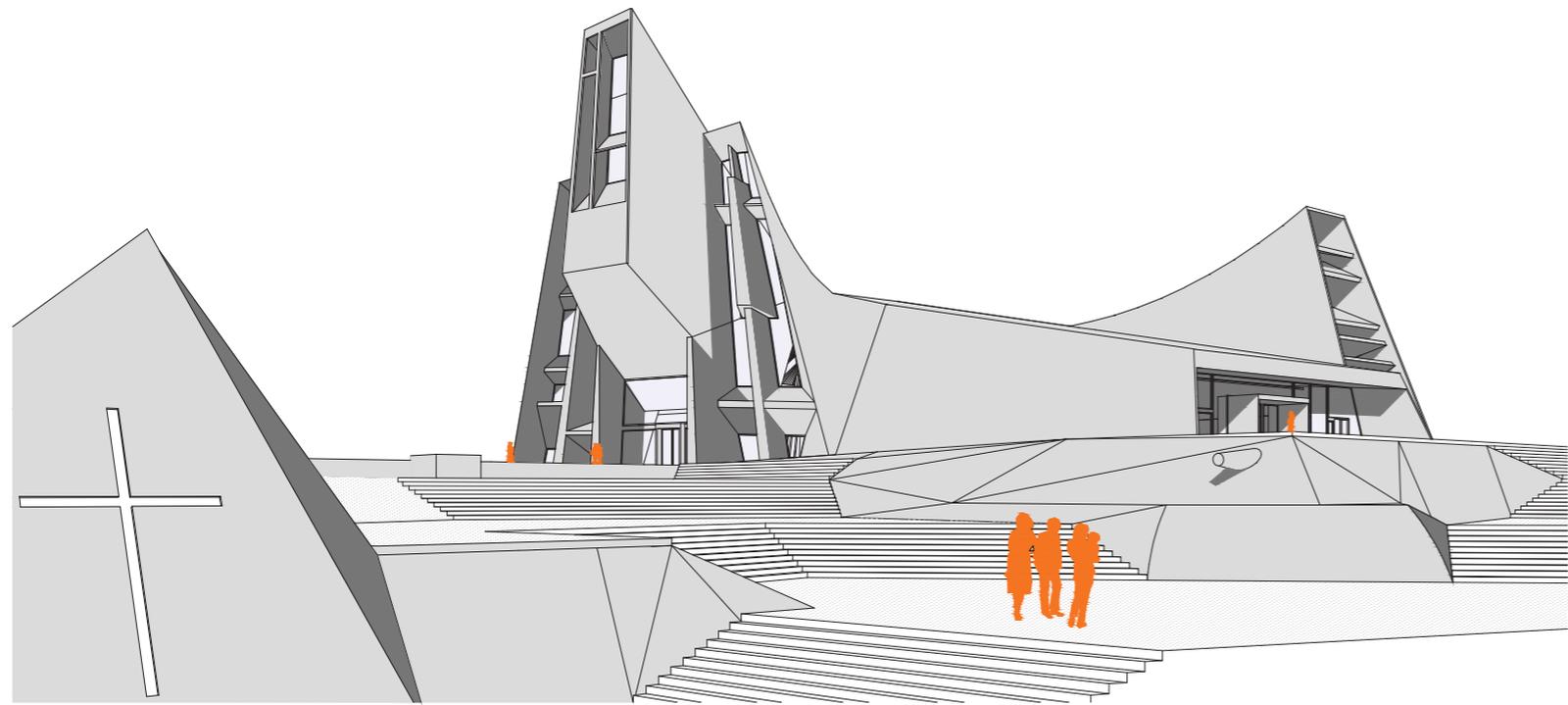


Figura 110.  
Perspectiva Templo Nacional la Dolorosa

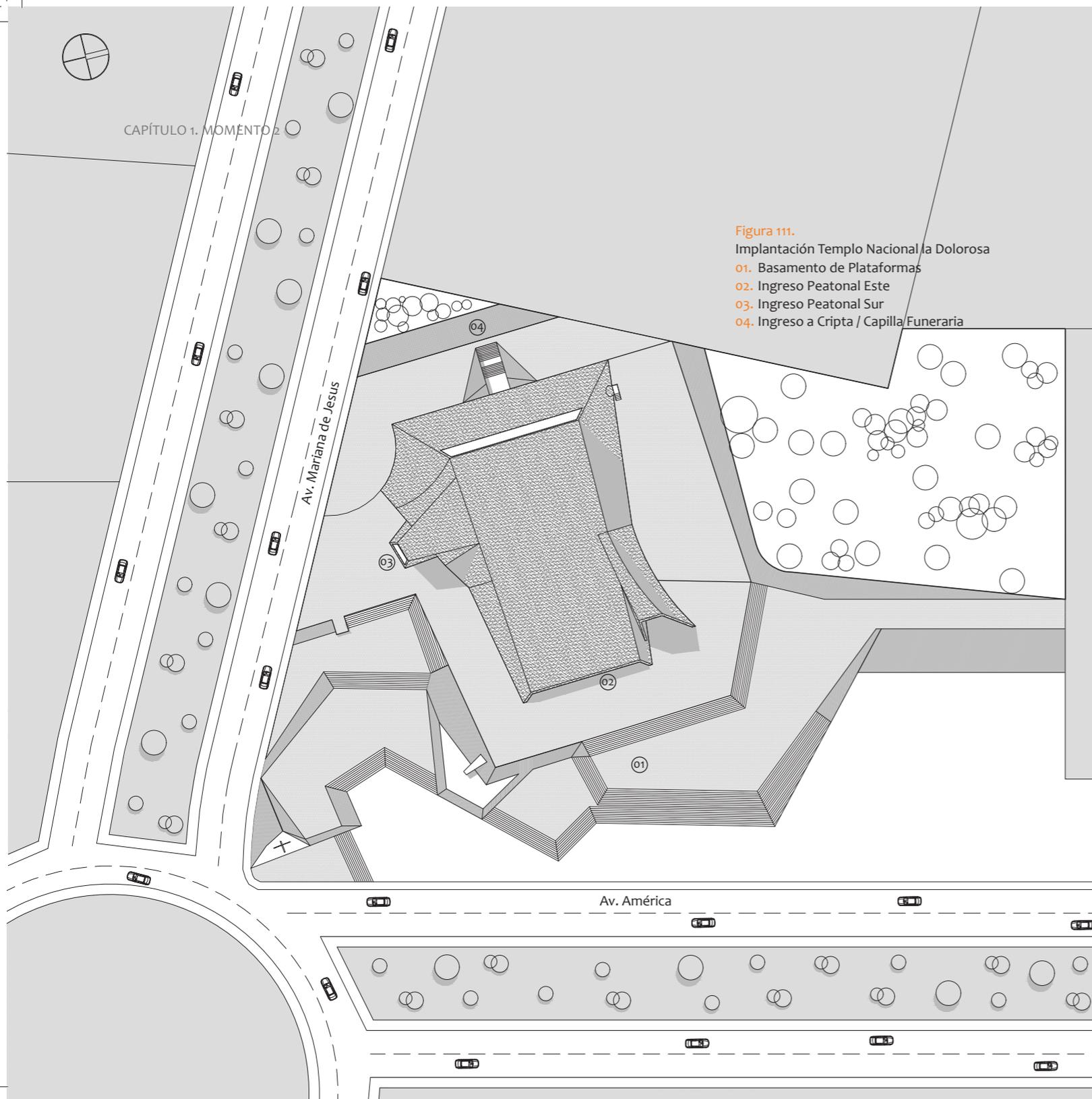


Figura 111.  
Implantación Templo Nacional la Dolorosa  
01. Basamento de Plataformas  
02. Ingreso Peatonal Este  
03. Ingreso Peatonal Sur  
04. Ingreso a Cripta / Capilla Funeraria

Entendiendo la pendiente del lote, la propuesta transforma el terreno en una secuencia de plataformas que estructuran un gran basamento. Sobre este, el templo se posa como una pieza dominante en la que desembocan escaleras, rampas y descansos de geometría irregular. En la esquina sur-oriental de la base, se define el acceso peatonal principal, identificado por un cuerpo irregular piramidal, en cuya cara frontal se destaca la cruz latina.

En un punto intermedio entre el volumen y el Templo, se dispone un estanque rebosadero alimentado por una gárgola en hormigón. Esta última, no es más que una figura geométrica simple, que resuelve la idea de fuente con un cono truncado en posición horizontal. Sin embargo, su presencia marca un lugar de estadía, para que los fieles se reúnan en asambleas presididas desde un pequeño altar exterior.

El trazado general de las plataformas y escaleras, no permite la lectura de una malla rectora o un orden particular. No obstante, responde a la geometrización de las curvas de nivel y a los modos de aproximación del peatón, desde las avenidas hasta el cuerpo principal. El recorrido pausado que el visitante debe realizar en su ascenso, se traduce en un descubrimiento paulatino del edificio y la comprensión de la magnitud real del volumen.

Situada en dirección oriente poniente, la edificación se arma a partir de tres volúmenes: un cuerpo central emplazado en dirección este-oeste y dos torres que se funden asimétricamente en sus costados norte y sur. El volumen mayor se genera a partir de una figura trapezoidal, que se extiende y ensancha en dirección opuesta a la pendiente natural. Dos menores, se proyectan con superficies de doble curvatura, anunciando una condición distinta a la del cuerpo principal. La diferencia formal de estos anexos, sumada a su disposición en planta, contribuye tanto a la asimetría del conjunto como al equilibrio de la composición total.

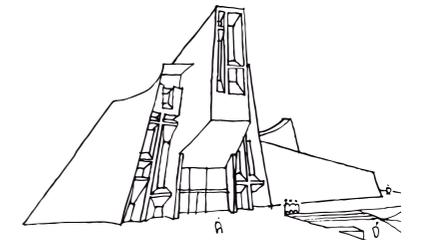


Figura 112.  
Vista del ingreso desde cara sur.

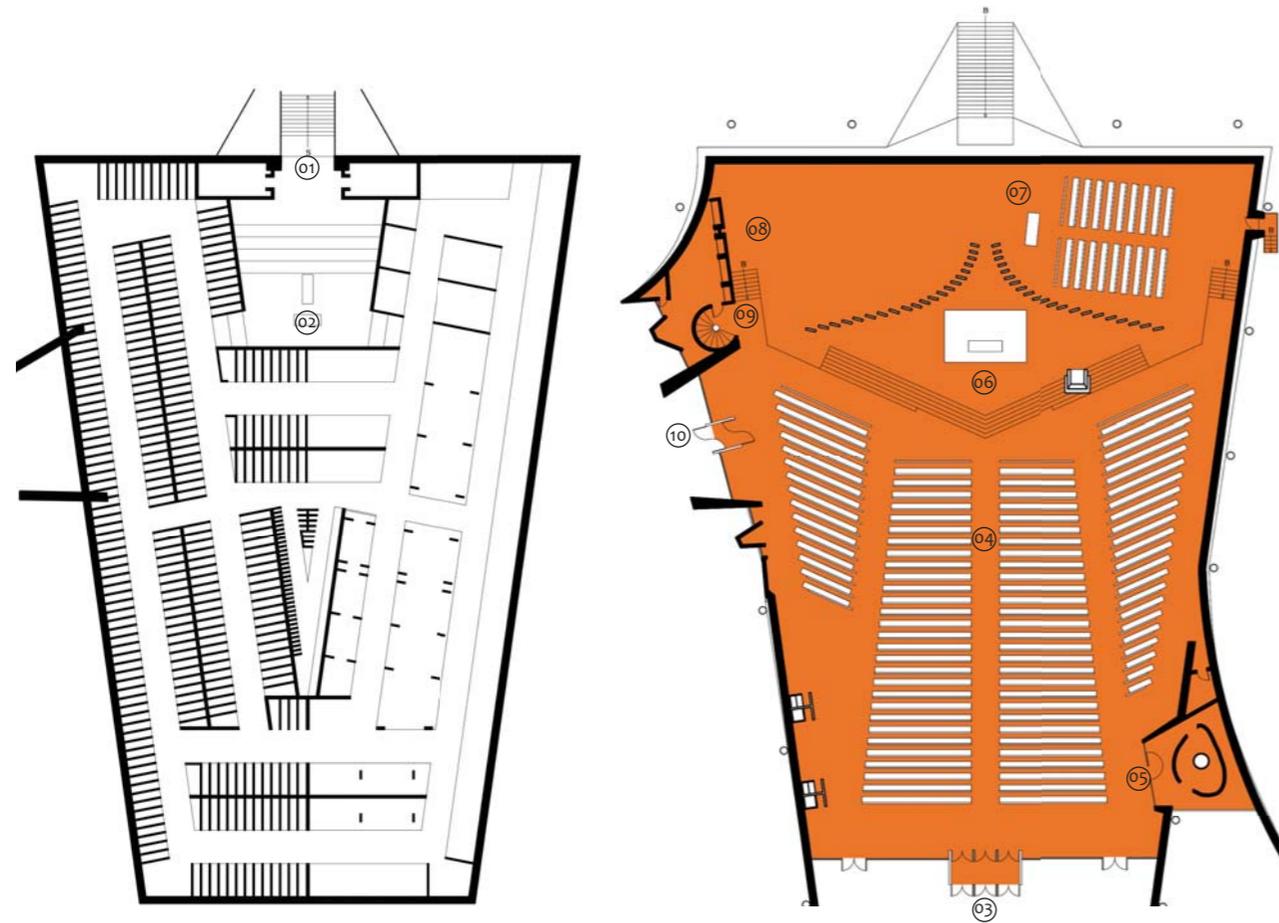


Figura 113.  
Subsuelo Templo Nacional la Dolorosa

- 01. Ingreso a Cripta / Capilla Funeraria
- 02. Cripta

Figura 114.  
Planta General Templo Nacional la Dolorosa

- 03. Acceso Peatonal Este
- 04. Nave
- 05. Baptisterio
- 06. Altar
- 07. Capilla del Santísimo
- 08. Sacristía
- 09. Escaleras a Coro
- 10. Acceso Peatonal Sur

La torre norte, se describe como un cuerpo de base triangular unido a la nave central por extensiones cóncavas, mismas que varían su altura desde los once a los diecisiete metros. La segunda torre, se arma a partir de dos cascarones superpuestos, que se unen y funden en el volumen mayor. El remate de este cuerpo, de 29 mts de altura, corresponde al volumen del coro, la pieza de mayor protagonismo dentro del partido general.

El proyecto está resuelto en dos plantas, encontrándose la primera de ellas, a nivel de subsuelo para contener la cripta y capilla de velaciones. Esta base ocupa en horizontal, el área equivalente al edificio en la parte superior y es a la vez, parte constituyente de las plataformas antes detalladas.

La planta general del templo se resuelve en base a una suave rampa que desciende desde el ingreso al oriente, para conformar la asamblea principal. Al pie de la misma, se propone el altar mayor, espacio que se encuentra subdividido por una estructura cóncava semitransparente, compuesta por la repetición de pieza verticales de madera. Al centro vertical y horizontal de esta estructura, se ubica la Imagen de La Virgen Dolorosa, dominando la atención del total de la congregación. Mientras que, en la parte posterior del altar, se implanta un segundo espacio conmemorativo dedicado al Sagrado Corazón de Jesús.

La asamblea, con una capacidad aproximada de 1000 personas, se organiza en cuatro cuerpos orientados al punto focal del templo. La dimensión de las bancas se ajusta a la geometría planteada, acompañando a su vez, a los recorridos peatonales que concluyen en la escalinata que lleva al altar.

La configuración de la planta a partir de una figura cónica, expresa la dirección opuesta a la disposición clásica de un espacio teatral: plantea en su lado menor el ingreso y reserva la sección mayor para el lugar en el que se ubicará el celebrante.

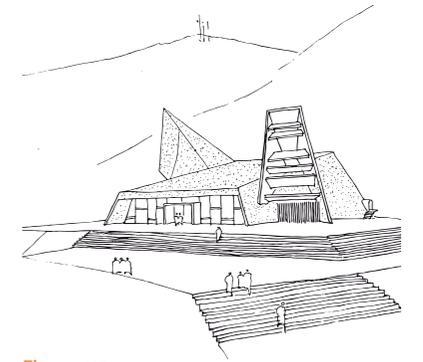


Figura 115.  
Vista ingreso, desde cara norte.

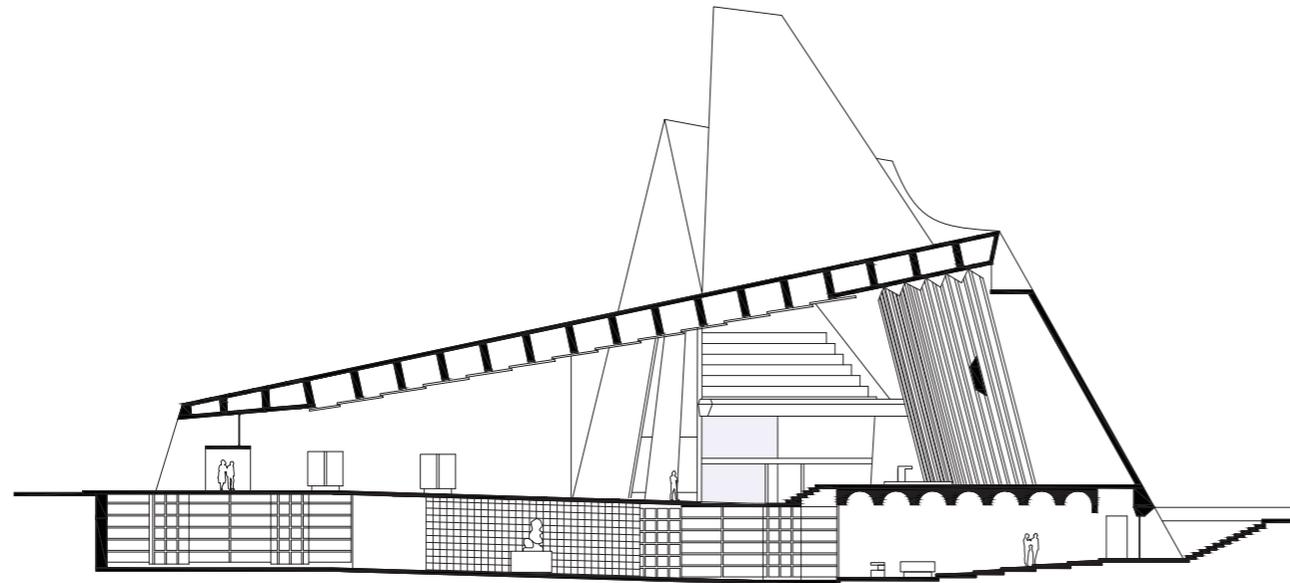


Figura 116.  
Corte Longitudinal Templo Nacional la  
Dolorosa

La regularidad geométrica de la planta, se rompe en sus costados norte y sur con la aparición de la base de las torres. La primera se conforma a partir de una superficie curva que se estira hacia exterior y se dispone para contener al área bautismal. Esta, se define por un muro helicoidal a media altura y una pila iluminada de manera cenital. El espacio inmediatamente superior, se reserva para el campanario y se expresa en elevación por pantallas de hormigón de inclinaciones varias.

La segunda torre acoge a dos niveles, formados a partir de la prolongación de la nave central en sentido sur. En la planta baja de este conjunto, se ubica la caja de ingreso peatonal y junto a esta, se dispone la sacristía con los servicios básicos para los celebrantes. En el nivel superior se dispone el coro, proyectado como un cuerpo en voladizo con pendiente hacia el interior. La composición termina de consolidarse, con la aparición de elementos de geometría irregular, que se extruyen en sentido vertical, para conformar una trama de cruces latinas de hormigón. Destaca en la propuesta, la exagerada proporción de la torre, que colabora con la clara búsqueda de monumentalidad.

Al estudiar el corte longitudinal, es posible entender la jerarquía establecida para el altar mayor. El gráfico expresa una cubierta inclinada, cuya pendiente alcanza una diferencia de diez metros de altura entre ingreso y área de culto. Esto permite que la imagen venerada, se sitúe en un ambiente claramente diferenciado dentro del espacio interno y agrupe a todo el programa bajo un cascarón monolítico de hormigón. Transversalmente, sin embargo, el énfasis está evidentemente enfocado hacia la extensión del espacio del coro. El volumen se proyecta en diagonal, con la aparente intención de amplificar el sonido hacia el exterior. La proporción propuesta, parece desafiar la estabilidad estructural del pesado material y se asume el conocimiento de las propiedades de la sustancia de parte del proyectista, para poder llevarlas hasta su límite extremo.

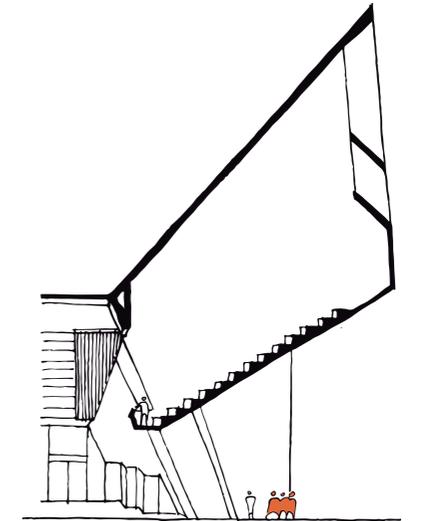
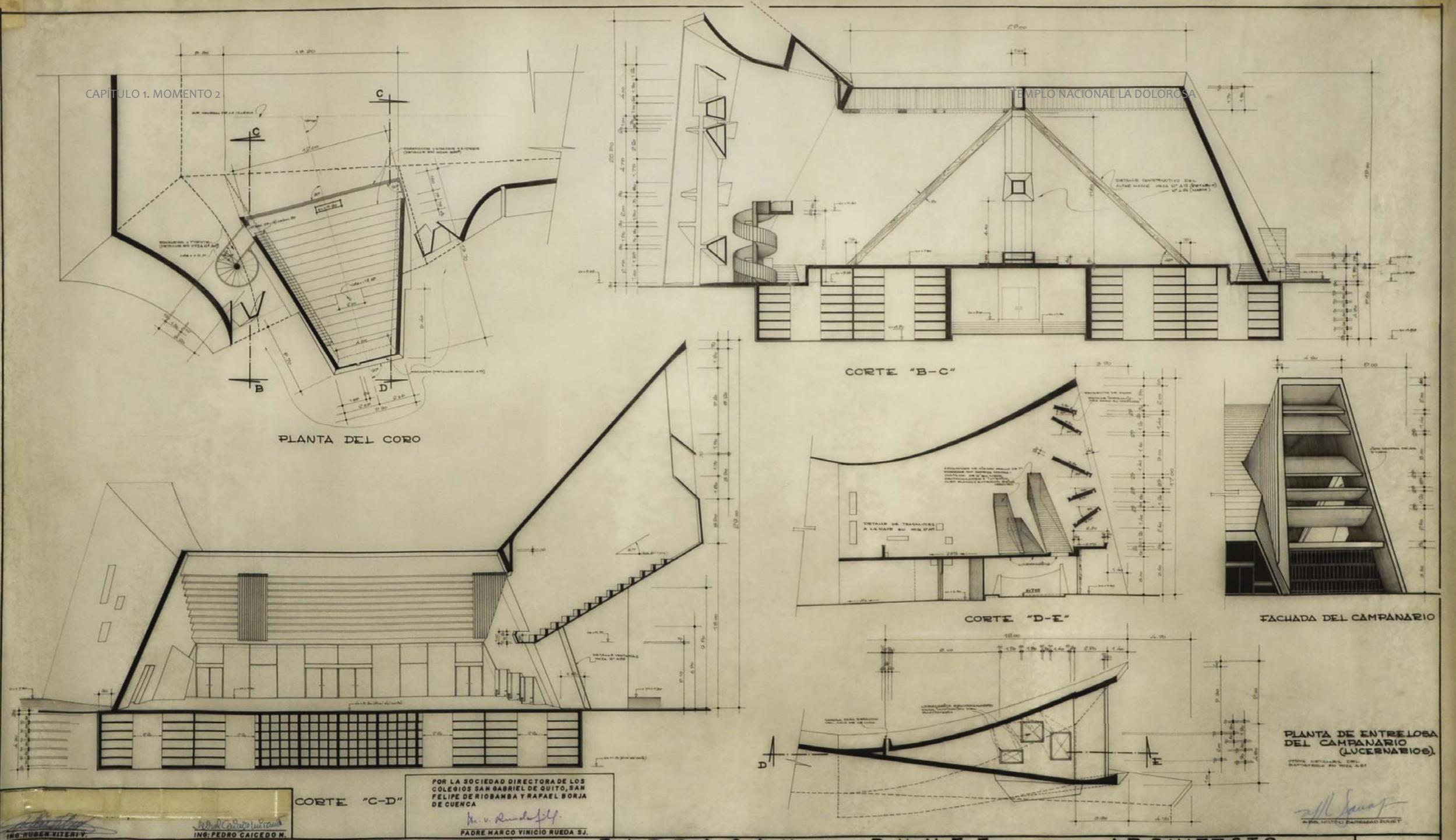


Figura 117.  
Sección del coro



FOR LA SOCIEDAD DIRECTORA DE LOS  
 COLEGIOS SAN GABRIEL DE QUITO, SAN  
 FELIPE DE RIOBAMBA Y RAFAEL BORJA  
 DE CUENCA  
 M. V. Rueda S.J.  
 PADRE MARCO VINICIO RUEDA S.J.

<b>T N</b> <i>la</i> <b>D</b>	<b>MILTON BARRAGAN DUMET - ARQUITECTO</b>		PLANOS ARQUITECTONICOS	DISEÑOS H.B.D.	REVISOR R.M.V.	<b>A05</b>
	PLANTA DEL CORO (AREA UTE 148.75) CORTES EL CAMPANARIO	ESCALA 1:100				

Figura 118.  
 Barragán, Milton, (1967). Templo La Dolorosa, Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito - Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito - Ecuador

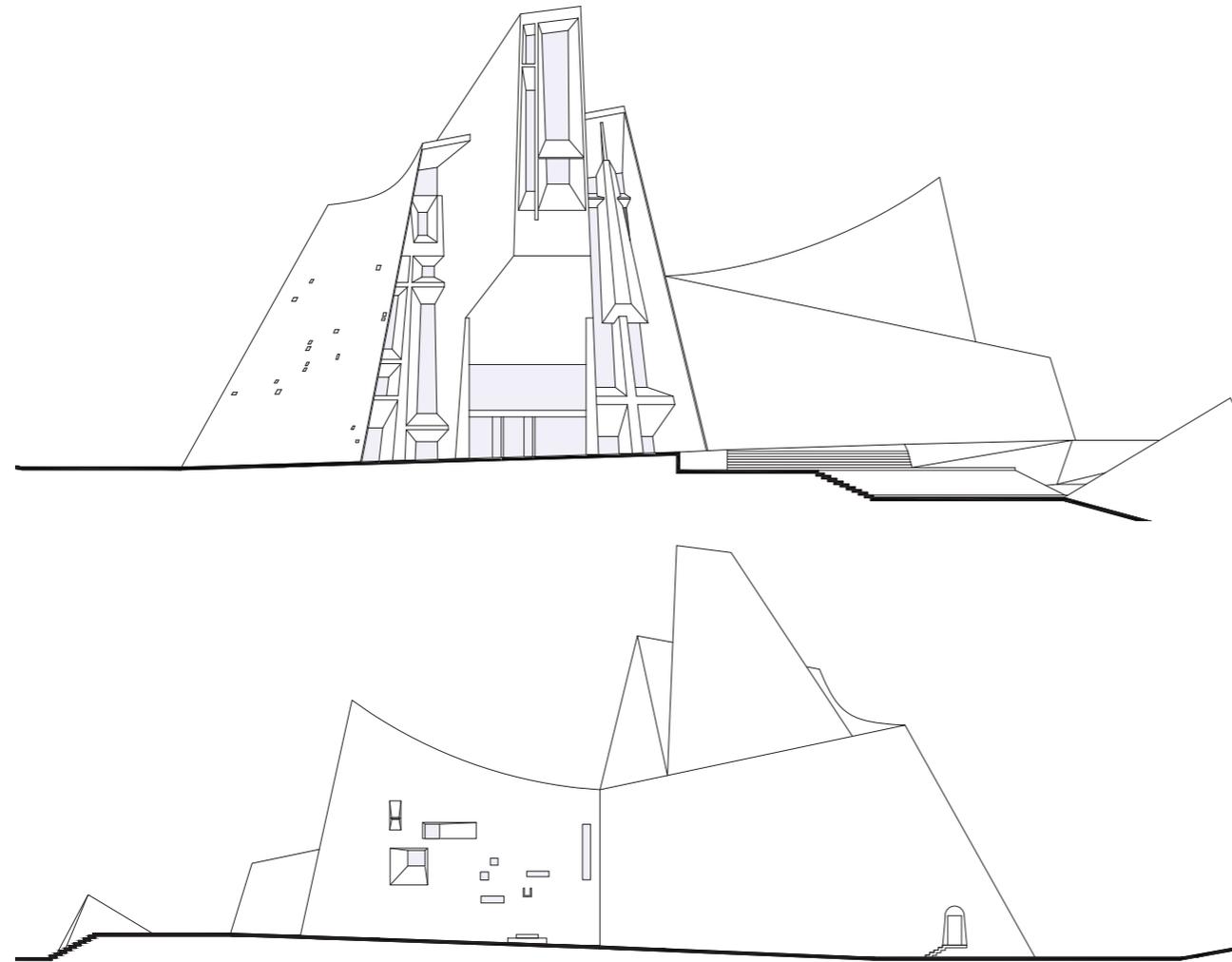


Figura 119. - 120.  
Elevación Sur Templo Nacional la Dolorosa  
Elevación Norte Templo Nacional la Dolorosa

Parte de la monumentalidad del proyecto, se adquiere a través del manejo de la proporción y escala. Internamente, se manipula las inclinaciones de piso y cubierta, para dotar al área de culto de una altura mayor. Esta estrategia diferencia al altar del resto del programa y lo delimita como el lugar de mayor jerarquía. Externamente, la altura, posición y relación de los cuerpos, definen al edificio y lo distingue de su entorno inmediato.

En las cuatro fachadas, las torres se destacan como los elementos de mayor importancia, siendo la más significativa aquella que expone en primer plano el volumen del coro y su composición abstracta de cruces. La diferencia formal respecto al volumen central, se soluciona con el uso de superficies curvas, que permiten que el complejo se lea como un solo edificio y no como cuerpos anexos independientes. A pesar de lo dicho, es posible estudiarlo en secciones funcionalmente y formalmente autónomas, donde tanto el basamento, la planta general y el cascarón poseen valores individuales, que son a la vez dependientes del resto para justificar su existencia.

Al estudiar el edificio, como si se tratase de complejo desmontable, se define claramente tres componentes claves dentro la composición: basamento (escalinata y subsuelo), planta principal y cubierta. La primera, sobre la cual se posa el templo, cumple el papel del pedestal en la escultura. Separa el cuerpo de la superficie común de su entorno y lo diferencia de otras estructuras arquitectónicas. Su función en el proyecto es organizar el recorrido peatonal, determinar el modo en que el visitante visualiza el edificio y permitir la celebración externa de sacramentos. El subsuelo se plantea como parte integral del basamento y agrupa todo aquel programa complementario al rito religioso. La segunda o planta principal se revela a partir de una superficie libre, en donde el programa se organiza independiente de su cerramiento-cubierta y en donde se agrupa la actividad cotidiana de la edificación.

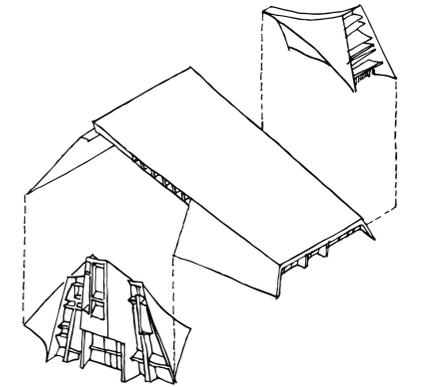


Figura 121.  
Despiece cascarón estructural.

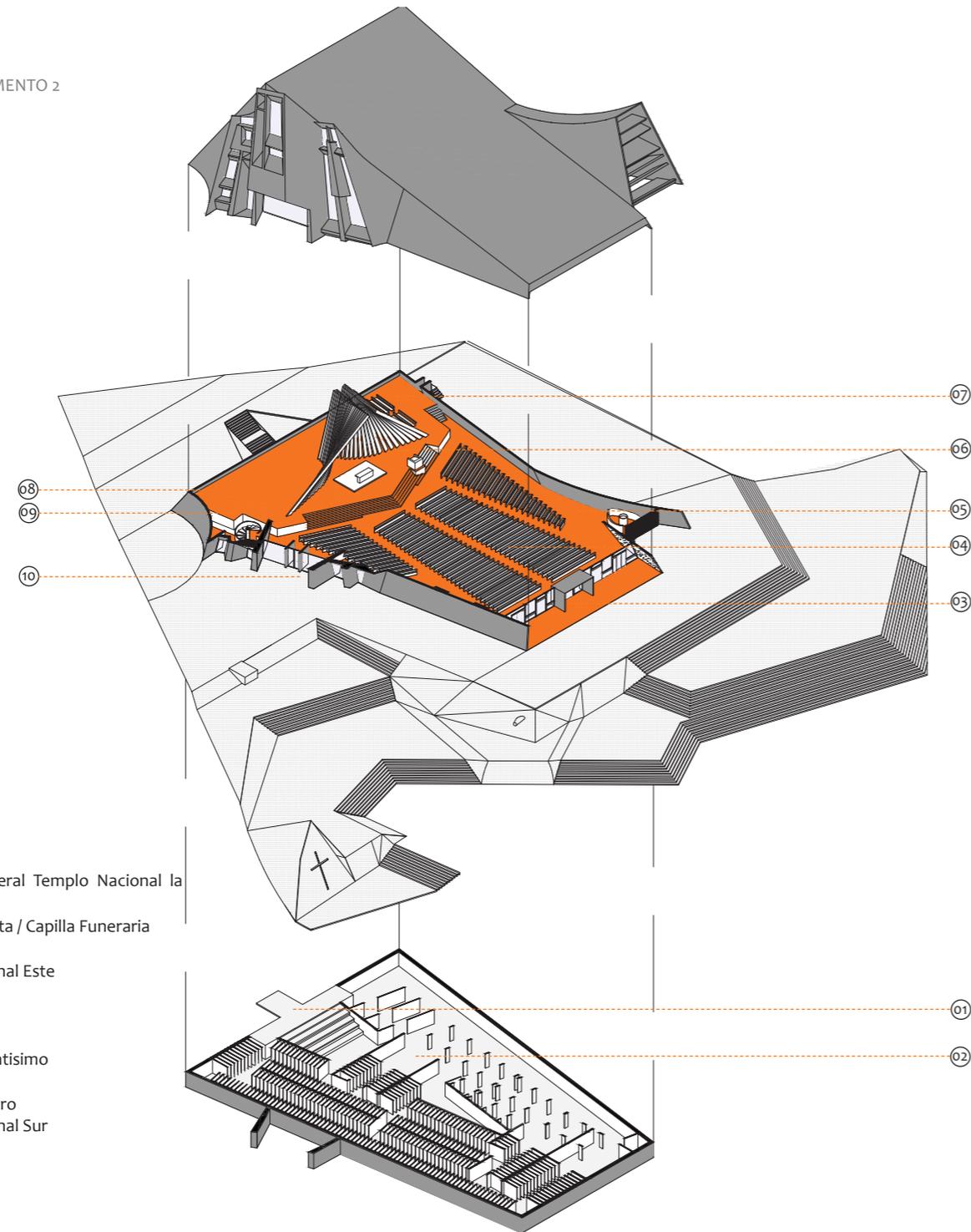


Figura 122.  
Axonometría General Templo Nacional la Dolorosa

- 01. Ingreso a Cripta / Capilla Funeraria
- 02. Cripta
- 03. Acceso Peatonal Este
- 04. Nave
- 05. Baptisterio
- 06. Altar
- 07. Capilla del Santísimo
- 08. Sacristía
- 09. Escaleras a Coro
- 10. Acceso Peatonal Sur

Finalmente, la cubierta del Templo, se concibe como una estructura en hormigón, hecho que define en gran medida su propuesta formal y espacial, ya que el material se maneja con la plasticidad y proporciones propias del escultor. En gran escala, esta libertad se evidencia en los cambios morfológicos entre volúmenes anexos. Delgadas láminas de doble curvatura adaptan la geometría del cuerpo central con las torres norte y sur. En una escala menor, esta ductilidad formal se expone en el carácter de los sólidos que arman la cara sur.

Exteriormente, el empleo del hormigón armado permite la proyección de la torre del coro hacia el vacío. Una gran masa que parece estar concebida sin las preocupaciones asociadas a su estabilidad, gracias a que la posición, geometría y proporción de cada uno de sus componentes, garantiza la solidez de la misma. Interiormente, las luces y altura alcanzadas determinan la espacialidad del edificio. Un altar jerarquizado por la elevación de la cubierta y una asamblea que se extiende en la superficie libre de soportes verticales. Además del control de pesadas masas y luces estructurales, el hormigón se utiliza para generar un impacto formal y expresivo. Un efecto que se asentúa tanto por la lectura de la huella dejada por el enconfrado, como por los matices resultantes del choque de la luz ecuatorial.

El proyecto está compuesto como una unidad escultórica global. Propone una forma a gran escala, que fusiona el concepto de templo con el de pieza de arte y estudia a cada componente como un objeto simbólico. El primer concepto, se entiende es su condición programática, mientras que el segundo, se interpreta en el diseño del cuerpo edilicio y sus unidades. Los integrantes menores poseen una forma y significado propios. No obstante, adquieren valor únicamente al estar incluidos en la totalidad. Un ejemplo de esto, lo constituye la torre del coro con sus composiciones laterales, en donde la forma, función y materia se concibe de manera integral.

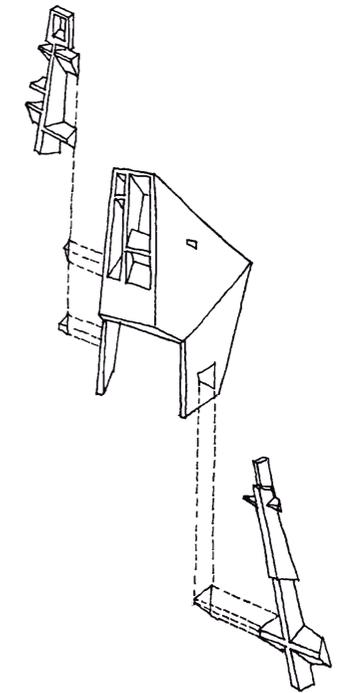


Figura 123.  
Despiece de la fachada del coro.

EDIFICIO ARTIGAS. MILTON BARRAGAN. 1969-71

[ 186 . 187 ]





Figura 124.  
Edificio Artigas.  
Fachada hacia rotonda vehicular.

El proyecto para el edificio en condominio Artigas, se ubica dentro de la carrera de Milton Barragán como el resultado de una década laboral, fuertemente orientada hacia una vocación escultórica, el desafío estructural y los gestos de carácter monumental. Se comprende a este proyecto, sin embargo, como el inicio de una nueva etapa, vinculada al desarrollo de edificaciones en vertical, que tiene relación, con la lógica de crecimiento de la ciudad durante la década del setenta, en adelante.

El nombre de la construcción, proviene de la rotonda vehicular, frente a la cual se emplaza. Ésta, denominada “Redondel Plaza Artigas”, hace honor a su vez, al General José Gervasio Artigas Arnal<sup>50</sup>, reconocido prócer latinoamericano. Su trazado aparece con el desarrollo del plan urbano de 1942 por Jones Odriozola (Pastor, 2016, pág. 15)<sup>51</sup> y se identifica como un sitio estratégico, por la confluencia de vías de alta importancia. Entre los cinco ejes que se encuentran en este espacio, consta el término de la Avenida Colón, trazado transversal a la ciudad, que choca de manera perpendicular con el inmueble en estudio.

Artigas posee, gestos característicos de obras previas del mismo autor, que han sido repensados, madurados y adaptados. Tal sería el caso, de la exploración de las profundidades de la fachada, que inicia con el edificio para el Banco Holandés Unido de 1967. El proyecto mencionado, se caracterizó por la composición de su elevación, a partir de la repetición uniforme de los vacíos de ventanerías. No obstante, Barragán introduce aquí, una complejidad adicional, al diseñar un frente ensamblado por perforaciones en dimensiones diversas y en ocasiones, con volúmenes proyectados en dirección a los trazados vehiculares. Todo esto, concebido como una estructura portante de hormigón a la vista, que se ensambla con el volumen edificado.

El cambio de sección en los vanos, tiene que ver con el cambio de usos al

<sup>50</sup> José Gervasio Artigas Arnal (1764-1810): militar y estadista rioplatense que participó durante la guerras independentistas de su región. Se lo reconoce como prócer de Uruguay y Argentina.

<sup>51</sup> Pastor, P. W. (2016). Movilidad Vehicular Urbana. Propuesta de funcionalidad vial de escenarios alternativos para el redondel de la Plaza Artigas en la administración norte Eugenio Espejo del Distrito Metropolitano de Quito. Quito: Facultad de Ingeniería en Ciencias Geográficas y Planificación Territorial.



Figura 125.  
Edificio Artigas.  
Detalle de fachada en hormigón.

interior del proyecto. Si bien se trata de una edificación diseñada principalmente para vivienda, se incluye programas de oficina y negocio en sus primeros niveles. Así, sobre una planta baja organizada por locales comerciales con amplios ventanales, aparece una franja densa de hormigón perforado por geometrías rectangulares, tras el cual se organizan las dependencias de trabajo. A partir del tercer nivel en adelante, es evidente un cambio formal en las aperturas, que, si bien se mantienen irregulares, tienden a ser suficientemente amplias para determinar el uso de vivienda.

La elevación frontal, dentro de la totalidad del proyecto, se interpreta como el gesto de mayor orientación hacia el brutalismo. Se trata de un cuerpo edificado íntegramente en hormigón armado a la vista, que denota una atención especial en cuanto a su resultado formal y material. Cada una de sus secciones, pretende, no solamente ilustrar su función interior o proveer de iluminación a los espacios servidos, sino, orientar las visuales a la ciudad, que parece estar siendo capturada, con su geometría cóncava. Adicionalmente, al innegable protagonismo de esta superficie, se encuentra en el edificio Artigas un interés compositivo volumétrico general. La construcción se ensambla por una serie de elementos integrados a distintos niveles, dentro de los cuales, destaca el volumen de circulación. Este cuerpo de servicios, formado por ascensor y escaleras, se proyecta sobre la altura de los bloques de departamentos, simulando un gran eje u organizador central.

Aun cuando, la complejidad espacial y volumétrica se concentra hacia la Plaza Artigas o costado este, las fachadas secundarias hacia las vías, han sido tratadas con geometrías, superficies y volúmenes, que denotan la libertad plástica, ya característica para aquella época, de este arquitecto-escultor. Destacan, los balcones proyectados de la elevación sur, que reinterpretan las aristas formadas por los puntos visuales de mayor interés desde su locación. Se adiciona a este paramento, una variación en los



Figura 126.  
Fachada Norte.

volúmenes en proyección, en secuencias que parecieran ser arbitrarias. Esto, sin embargo, se ajusta a una lógica compositiva básica, en donde el ritmo se alterna con la repetición. Finalmente, las superficies que enfrentan los retiros de construcción, han sido trabajadas como superficies regulares de profundidades comunes. Es decir, no presentan un estudio volumétrico o plástico particular, sino que se arman a partir de un lineamiento simple y ordenado, expresando su reducido grado de importancia.

Si bien, Barragán se ha declarado en múltiples ocasiones, como admirador y estudioso de la obra de Le Corbusier, en esta obra, podría elucubrarse sobre una posible influencia de otros exponentes del brutalismo, como el arquitecto húngaro Marcel Breuer o el canadiense Arthur Erickson. Se observa una integración de ideas propias de sus arquitecturas, como el manejo de superficies inclinadas en las elevaciones, los volúmenes cónicos proyectados, e inclusive el tratamiento de las superficies de los hormigones. La explicación a esta suposición, podría darse, al conocer el hecho de que la obra fue construida por Oswaldo de la Torre, quien, habiendo ya para esos años, demostrado una orientación brutalista, haya podido sugerir al autor de la obra, la integración de ideas o detalles. Esto, no resta mérito al resultado proyectual final, sino que asume un bagaje de conocimiento más amplio de parte de Barragán, al momento de afrontar el diseño y el consecuente acompañamiento durante la ejecución.

La integración de esto dos arquitectos, marca dentro de la arquitectura brutalista quiteña, un primer momento clave<sup>52</sup>. Representa la posibilidad de la interacción de ideas, procesos o pensamientos, que pudieran devenir en la lectura de un movimiento local. A continuación de esta obra, existe un registro posterior de actuaciones profesionales entre Barragán y de la Torre, que lo constituye la construcción el edificio Tarqui ( 1971), además de su participación conjunta como docentes de la Facultad de arquitectura de la Universidad Central.



Figura 128.  
Fachada Sur.

Figura 127.  
Edificio Artigas.  
Detalle de balcones en elevación sur.

<sup>52</sup> Un segundo momento clave, se dará en 1972, con el trabajo de Milton Barragán y Ovidio Wappenstein, en el diseño del Edificio Ciespal.

**EDIFICIO ARTIGAS. DESCRIPCION GRAFICA**

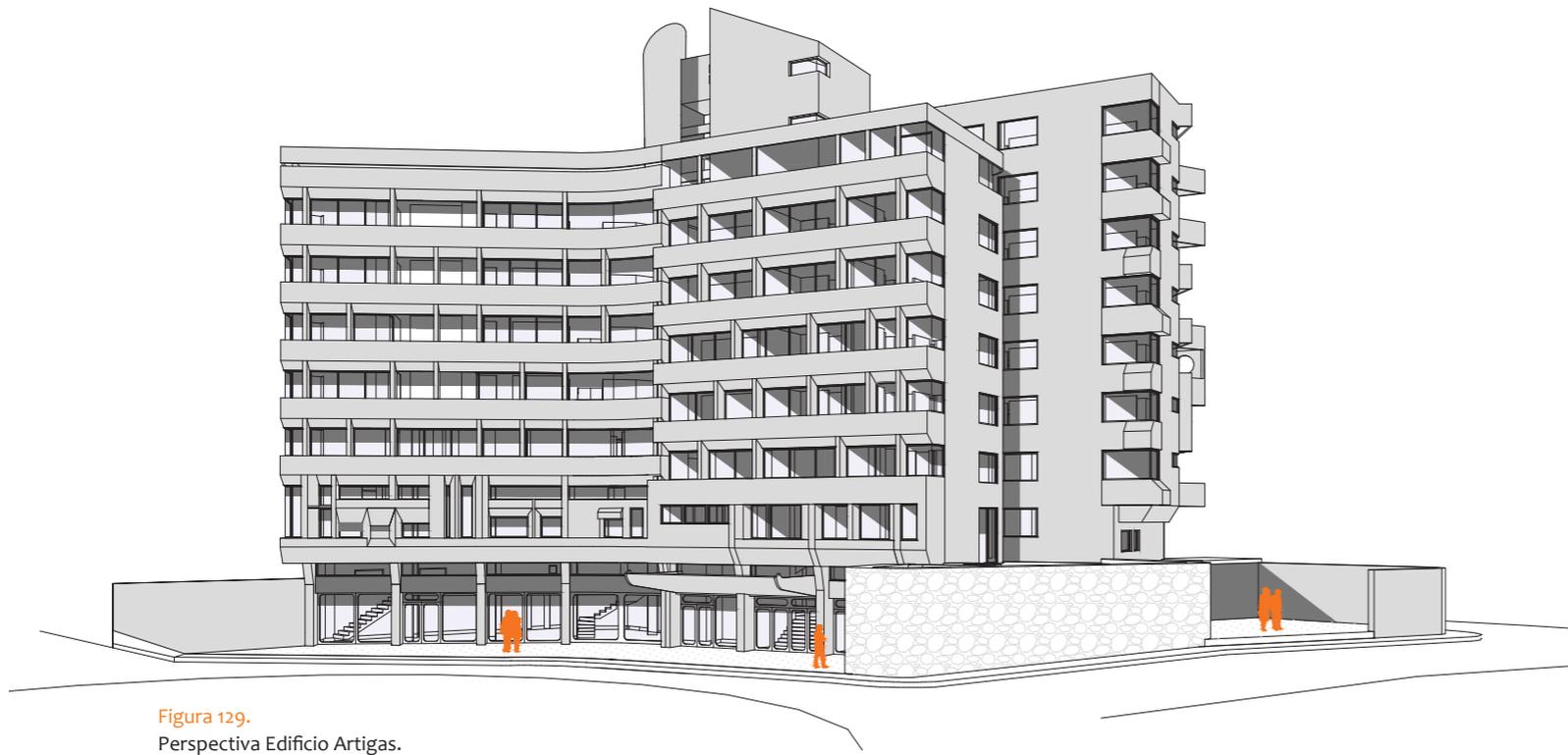
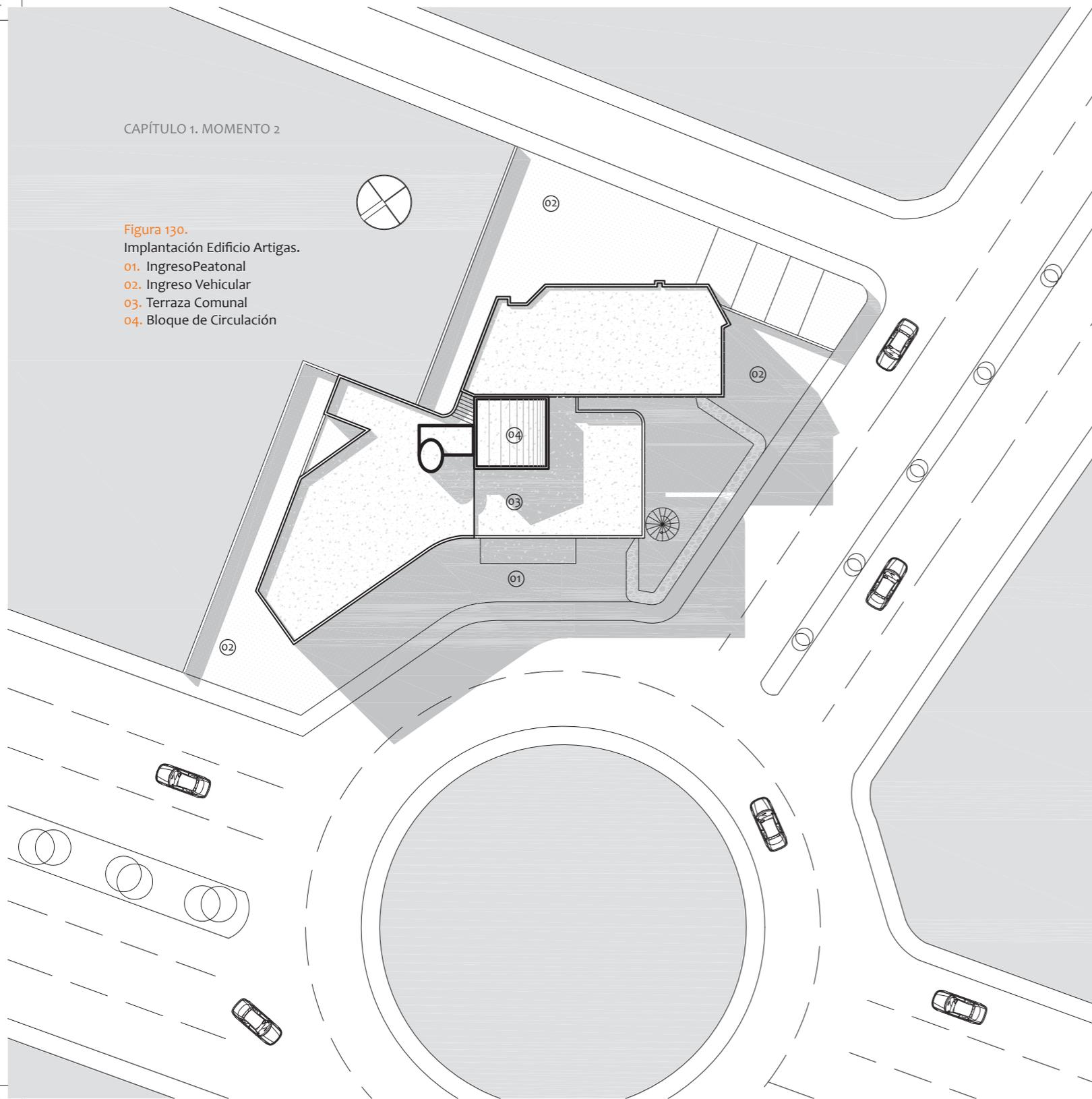


Figura 129.  
Perspectiva Edificio Artigas.

Figura 130.  
Implantación Edificio Artigas.  
01. Ingreso Peatonal  
02. Ingreso Vehicular  
03. Terraza Comunal  
04. Bloque de Circulación



La implantación del edificio Artigas se realiza sobre un lote de geometría irregular, inscrito en el perímetro resultante de dos trazados vehiculares principales, una vía secundaria sin retorno y un lindero a otros predios edificados. Enfrentando la fuerte geometría de la rotonda, el solar se caracteriza, además, por determinar un área de posible ocupación, con direcciones y ángulos diversos. La propuesta de Barragán, sin embargo, no se restringe a la morfología disponible, sino que se posa con gran libertad, otorgando al edificio condiciones de retiro, favorables tanto para la captura de visuales, como para la optimización de los frentes lumínicos.

Si bien, se ha mencionado que la masa ocupada por el edificio, se libera del área original de lote, existe una intención aparente de enfrentar a la rotonda, con la reproducción del perfil de la vereda más próxima. Así, el trazado resultante evoca un frente convexo, que parece referirse al centro de la circunvalación vehicular. El resto de posibles relaciones con las vías y/o linderos son menos claras, dando como resultado una lectura de espacios no edificados irregulares.

Dentro la composición de este elemento gráfico, es posible determinar un centro, constituido por el bloque de circulaciones verticales. El mismo, unifica a las secciones que enfrentan al redondel y la vía secundaria, convirtiendo a las diversas geometrías, en una agrupación comprensible, que podría definirse como radial. En consecuencia, el aparente movimiento, emula un giro hacia la rotonda y una estabilidad hacia la vía superior, lógica que coincide con la dirección de los flujos vehiculares de la implantación.

Los trazos que conforman las diversas caras de las elevaciones, parecen responder a direcciones determinados por el proyectista, para crear vínculos con referentes ubicados entorno al proyecto. Así, es posible establecer un número mayor a diez direcciones, que dan como resultado fracciones de fachada, en lugar de unas pocas superficies verticales.

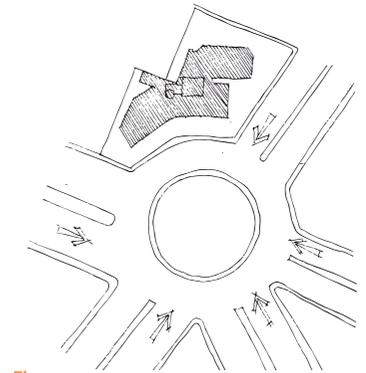


Figura 131.  
Organización entorno a la rotonda

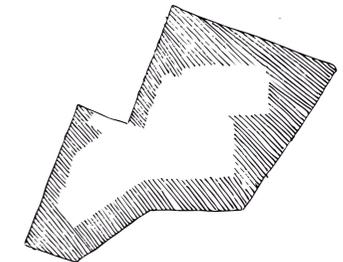


Figura 132.  
Contraste de la geometría del lote versus la del proyecto.

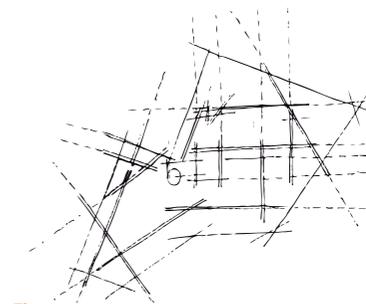


Figura 133.  
Base de implantación compuesto por múltiples ángulos y direcciones.

Figura 134.  
Planta Baja Edificio Artigas.  
01. Ingreso Peatonal  
02. Locales Comerciales  
03. Estacionamientos  
04. Distribuidor Circulación Peatonal

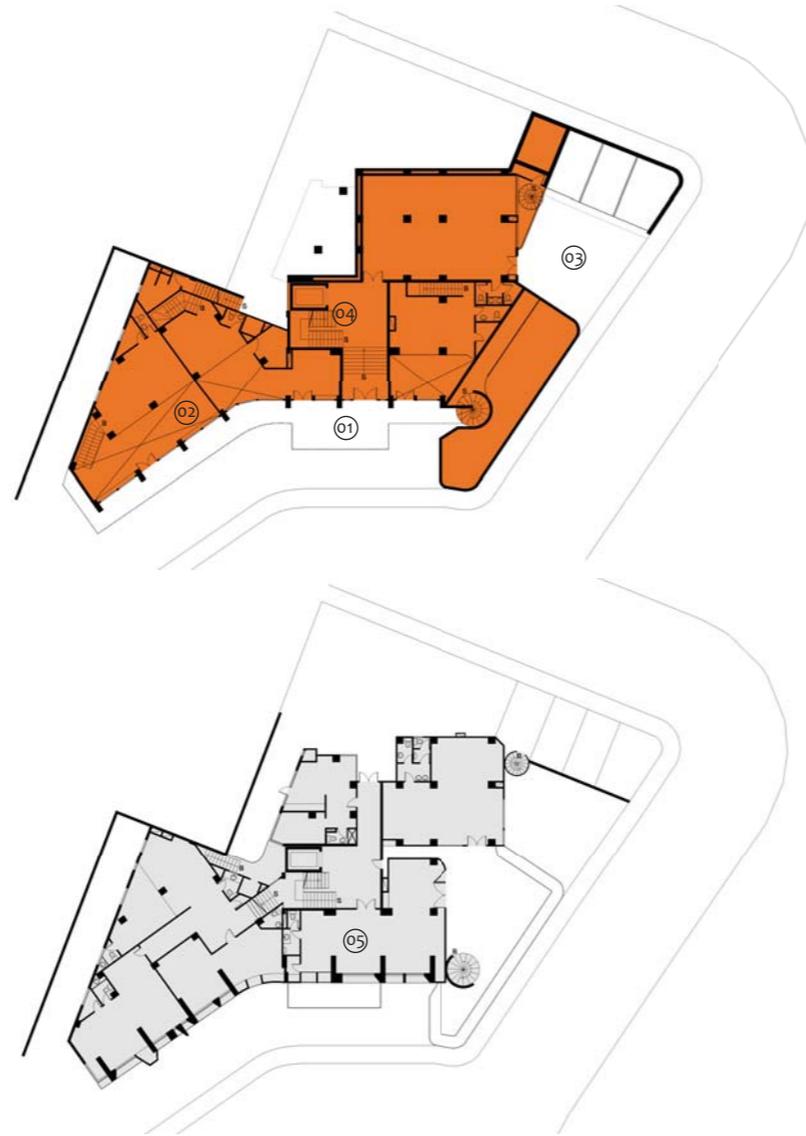


Figura 135.  
Primera Planta Alta Edificio Artigas.  
05. Oficinas

Si bien, la edificación propuesta posee secciones parciales de subsuelo, no cuenta con una planta completa, que pudiera estar dedicada a los servicios de estacionamiento u otros programas relativos al primero. Por lo tanto, la solución a estos requerimientos se realiza, parcialmente en el nivel inferior, así como en los espacios irregulares vacantes, entre la masa construida y los linderos del lote. Vinculados a los mismos, se desarrolla la planta baja del proyecto, sobre la base de una morfología irregular, cuyo orden parece estar determinado por los ejes estructurales que parten de su fachada principal. La misma, está compuesta por múltiples niveles que se acomodan a la topografía del lote, descendiendo levemente desde la vía secundaria superior, en dirección a la circunvalación vehicular. Es en este primer nivel, donde el programa comercial se agrupa, organizado por locales con entrepiso interno, que enfrentan la rotonda, para vincularse con la vereda de mayor tránsito peatonal. Por último, en una posición central, se propone el ingreso peatonal, claramente identificado por una cubierta en hormigón que se proyecta perpendicular a la fachada. A partir de este exterior cubierto, el visitante encuentra la escalinata que lo conduce al cuerpo central de circulaciones verticales.

Al interior de la segunda planta, se organizan programas de oficinas de geometrías y dimensiones diversas. Se propone para aquellas expuestas a las vías, circulaciones externas inscritas en circunferencias, mientras que los ambientes internos, solucionan su acceso desde el centro de la edificación. La característica de mayor trascendencia en este nivel, tiene ver justamente con el nodo de escaleras, que se desarrolla en el encuentro de los cuerpos edificados. Un cambio de nivel en el bloque frontal, establece una diferencia de medio piso, motivo por el cual, se precisa de una segunda escalera, que nace del descanso de la primera. A partir de este encuentro, el sistema de circulaciones horizontales, se organiza de manera paralela y perpendicular a la fachada frontal, determinado un orden interno, que el resto de planos y espacios irregulares no pueden ofrecer.

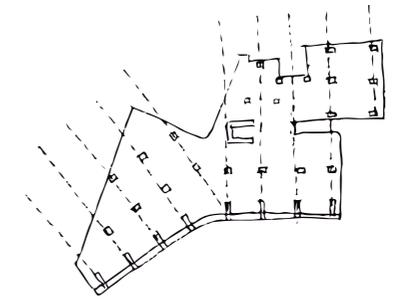


Figura 136.  
Esquema de organización de columnas, a partir del trazo de ejes perpendiculares a la fachada principal.

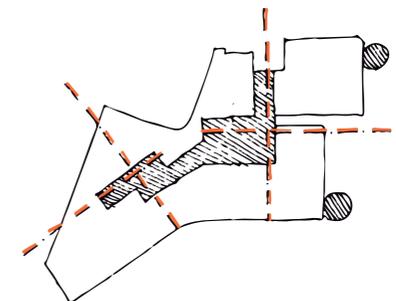


Figura 137.  
Esquema de circulación interior y exterior en la segunda planta.

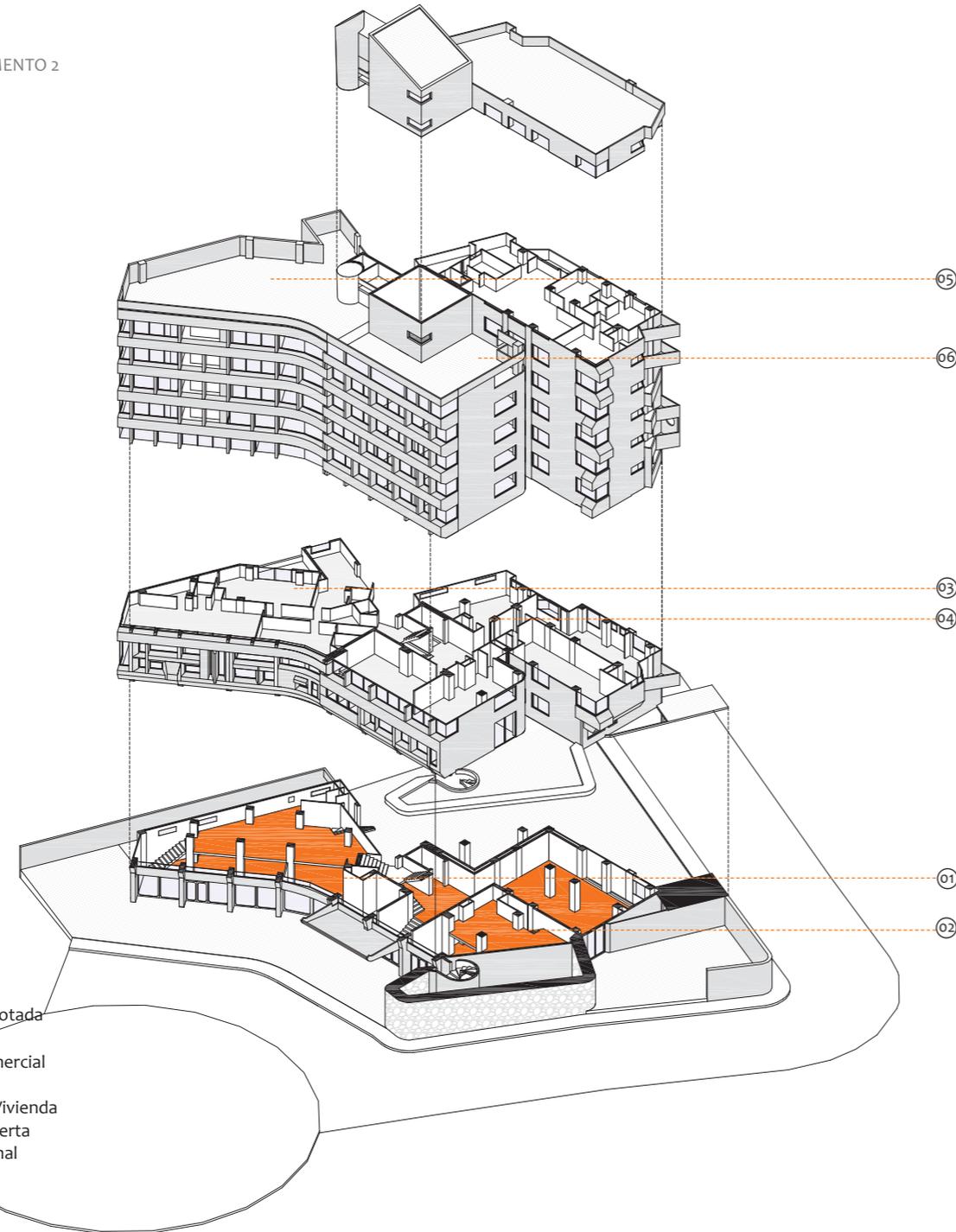


Figura 138.  
Axonometría explotada  
01. Planta Baja  
02. Programa Comercial  
03. Plantas 3 a 8  
04. Programa de Vivienda  
05. Planta de Cubierta  
06. Terraza Comunal

A partir del tercer piso en adelante, los usos de la edificación, se restringen a la vivienda. Ocupando las fracciones principales de la superficie, se solucionan tres departamentos por planta, que incluyen programas arquitectónicos estándares a su uso, sobre la base de dos y tres habitaciones. Como es de esperar, dentro de una planta general con geometrías tan particulares, los ambientes internos de cada una de las unidades de vivienda, contienen espacios que en ocasiones deben acomodarse al perfil resultante. Por lo tanto, no es extraño encontrar, ambientes con morfología compuestas por múltiples lados y ángulos.

Al examinar las secciones horizontales sobrepuestas, es factible identificar la eminente influencia de la rotonda vehicular, sobre el diseño de la edificación. Se puede imaginar, que el proyectista haya determinado una organización planimétrica, que partiera de radios trazados desde el centro de la circunferencia, hacia el predio en cuestión, con la finalidad de apropiarse del lugar. Es decir, el proyecto propuesto, se acomoda a las condiciones de su locación, sean estas internas al predio, como de su entorno inmediato. Conociendo ya la trayectoria de Barragán a la fecha, es lógico pensar acerca de su interés por lectura y adaptación al entorno. Claro ejemplo de esto, sería el proyecto del Templo la Dolorosa, en donde casi cinco años antes de Artigas, buscaría la interpretación de la topografía circundante, la topografía propia del predio y las geometrías de sus linderos, para establecer la base de la toma de decisiones sobre el desarrollo del proyecto.

Otro de los elementos distintivos del proyecto, a ser visualizado en el gráfico tridimensional, es la terraza habitable. El arquitecto, propone el uso de las cubiertas frontales, como área accesible comunal, vinculándolas directamente al cuerpo central de triple altura. El protagonismo de la composición de los cuerpos que incluyen escaleras y ascensor es notable, tanto de la superficie de cubierta, como desde el entorno de la edificación<sup>53</sup>.

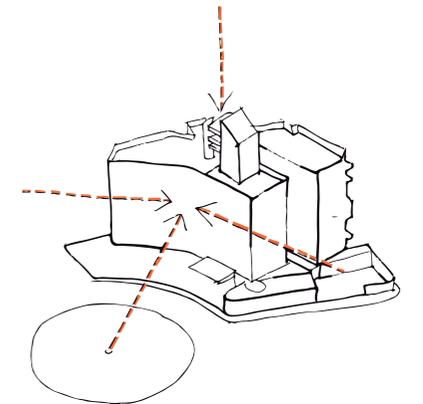


Figura 139.  
Esquema que ilustra la influencia del redondel Artigas sobre la elevación frontal. La torre de circulación se posiciona como eje central de la composición.

<sup>53</sup> Se exagera la altura de manera intencional y se busca su lectura, desde los múltiples ángulos en los que la edificación puede ser visualizada. Barragán entiende el potencial de la ubicación del edificio y busca posicionarlo como un referente en el sector.

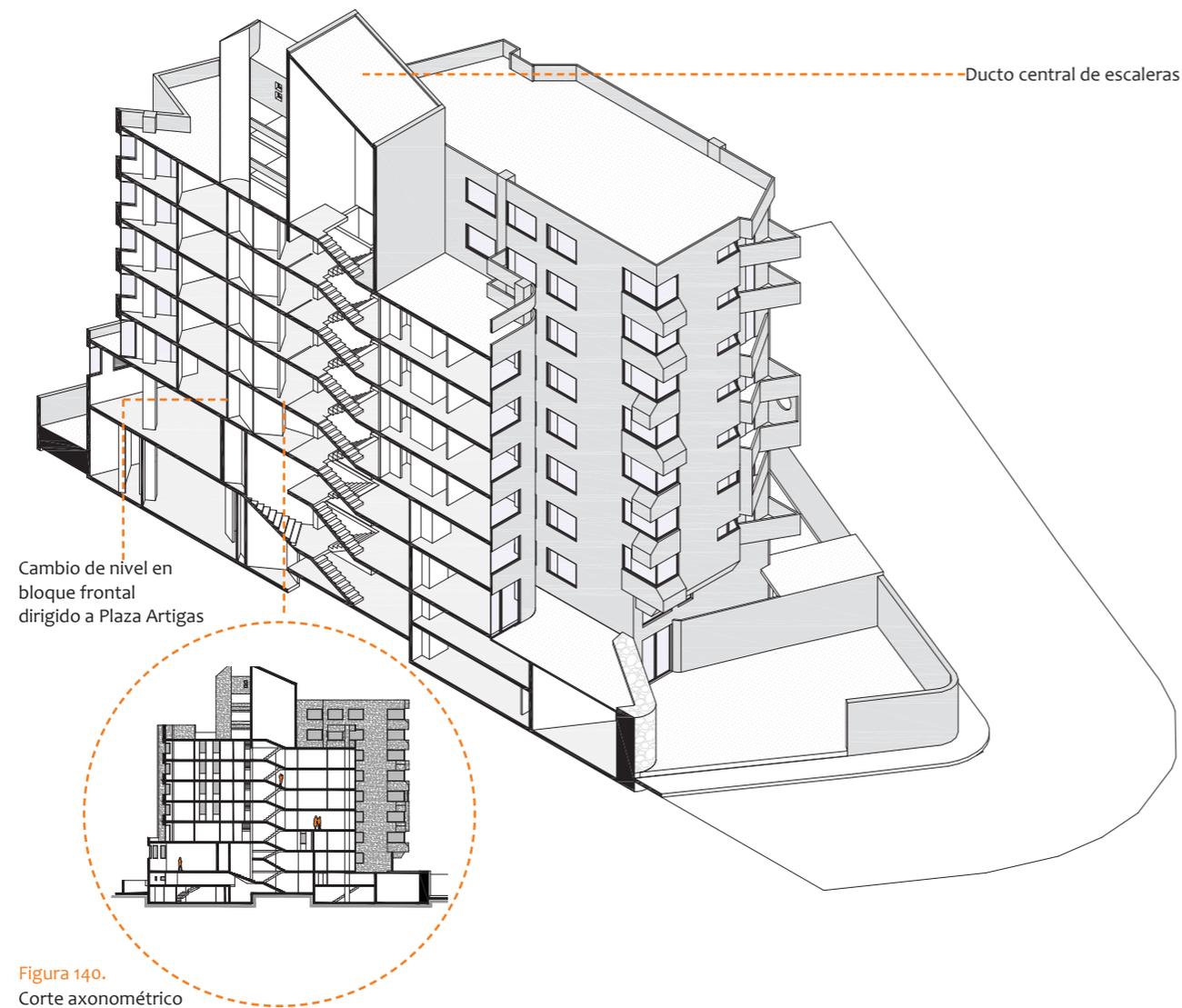


Figura 140.  
Corte axonométrico

El desplazamiento en vertical de medio piso, dispuesto en el volumen frontal, se entiende, como una estrategia lógica de parte del arquitecto, para adaptar la masa edificada al declive natural del terreno. Este juego de niveles incrementa la complejidad de los circuitos peatonales, así como la conexión directa entre las unidades habitacionales, sin embargo, esto se compensa con la fluidez resultante, que puede ser evidenciada en la sección longitudinal. El usuario, está en la capacidad de distinguir ambientes en dos pisos diferentes desde una superficie central y los trayectos en horizontal hacia ellos, son equidistantes. El examen de la sección gráfica, permite además identificar al ducto central de escaleras, como un conector espacial en dos sentidos. Es decir, conecta los recorridos verticales, así como promueve las relaciones transversales, al usar el descanso, como el lugar de encuentro del siguiente entrepiso. Al revisar la obra de Barragán, previa al diseño de Artigas, se advierte el empleo de este esquema de organización en corte, en su obra de pequeña escala. Sería en su propia morada, en el año de 1962, donde la solución para crear la interacción entre los cinco medios niveles, se efectúa en relación a la grada central.

En primera instancia, la organización espacial descrita, se inscribe al interior del proyecto. Sin embargo, el desplazamiento vertical, logra evidenciarse en la fachada, a partir de la intersección de los elementos longitudinales expuestos hacia el redondel Artigas. Los antepechos se enlazan, en el encuentro de los planos que forman la elevación, para constituir una fusión tanto en el aspecto formal como estructural. La preocupación por la resolución de la superficie vertical en mención, se traduce en las láminas del proyecto arquitectónico de noviembre 1969, en una serie de cortes tanto horizontales, como verticales. Con el título de “fachada volumétrica”, Barragán detalla cada uno de los componentes que, con geometrías diversas, ensamblan su composición tridimensional. Esta información, sería fielmente resuelta por Oswaldo de la Torre, a partir la construcción de los “muebles del arquitecto”<sup>54</sup>. Expresión que habría sido acuñada por los

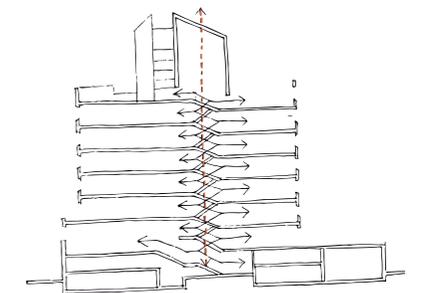
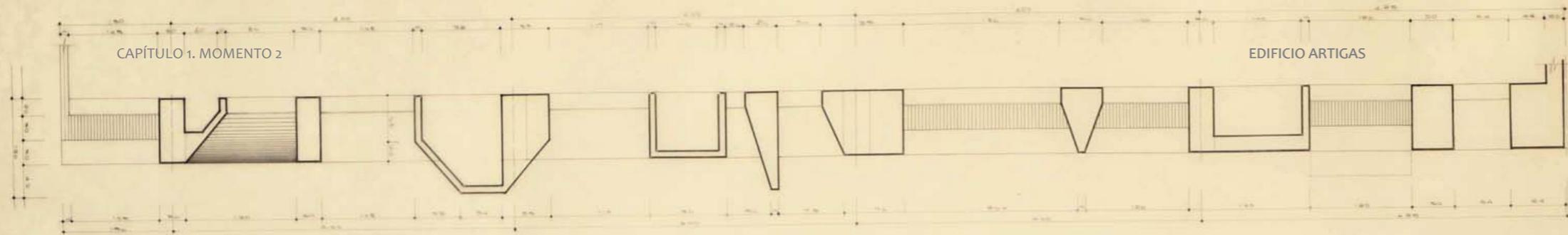
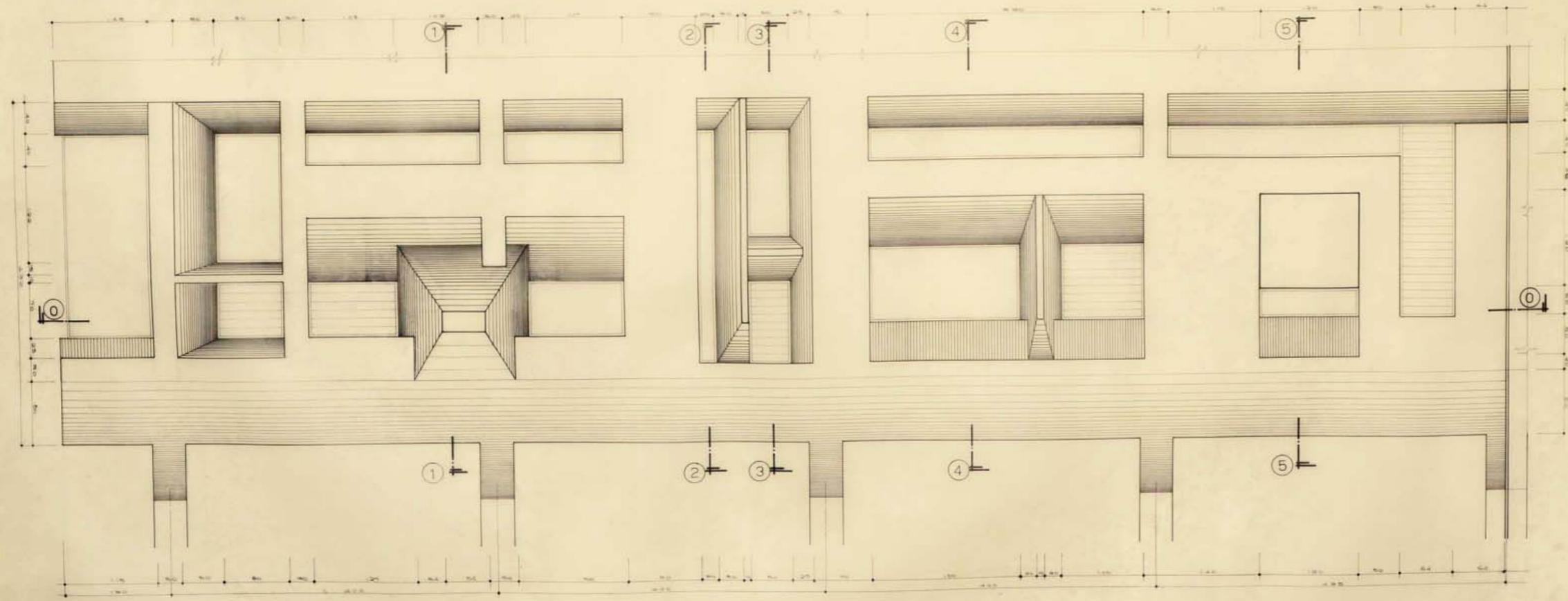


Figura 141.  
Interacción vertical y longitudinal de los espacios en el bloque frontal.

<sup>54</sup> De la Torre, F. (marzo del 2015). (P. H. Dávalos Muirragui, Entrevistador)



CORTE 0-0 ESCALA 1/50



ELEVACION ESCALA 1/50

FACHADA VOLUMETRICA

NOTA:  
ESTA FACHADA SERA CONSTRUIDA  
INTEGRAMENTE EN HORMIGON EXPUESTO

MILTON BARRAGAN DUMET ARQUITECTO  
 CONTENIDO OBSERVACIONES  
 DETALLE CONSTRUCTIVO DE  
 HORMIGON EXPUESTO EN FA  
 CHADA #PISO  
 ESCALA 1:50  
 HOJA 13 DE 15  
 M.B.P. Y.C.C.  
 REVISIONES

Figura 142.  
Barragán, Milton, (1969). Edificio Artigas,  
Archivo Digital de Arquitectura Moderna de  
Quito - Pontificia Universidad Católica del  
Ecuador, Quito - Ecuador.



Figura 143.  
Fachada oeste (Frontal)



Figura 144.  
Fachada este (Posterior)

maestros de obra, al recibir los moldes de encofrado, cuidadosamente elaborados con piezas ensambladas de madera, para evitar que el elemento fundido refleje la presencia de las cabezas de clavos o tornillos.

Dentro de la composición de la fachada frontal, existe un marcado énfasis volumétrico en la sección lateral izquierda. Justamente, en el nivel que corresponde a la primera planta alta, piezas con la forma de pirámides truncadas, se proyectan en dirección a la rotonda. La explicación a esta libertad parcial, tanto en el uso de sólidos, como de vacíos, podría estar vinculada al uso interior del espacio. Es decir, dentro de los ambientes de oficina, la variedad lumínica resultante, así como la interrupción de las visuales hacia el exterior no representa un problema mayor. Sin embargo, en los pisos superiores, donde el uso se destina a vivienda, esta condición tendría que ser más controlada.

Al enfrentar las elevaciones frontal y posterior del proyecto, es posible determinar dos posturas del diseñador para revolver su relación con el entorno inmediato. Por un lado, tenemos el gesto ya descrito en párrafos anteriores, de un tipo de fachada – volumetría que pretende apropiarse del lugar en el que se emplaza. En ella, se refleja una búsqueda formal y expresiva con la que se intenta construir el punto focal, hacia donde la vista de quien transita en la rotonda se dirija. Adicionalmente, desde el interior del proyecto, se procura abordar los diversos ángulos visuales hacia el paisaje natural y construido. Por otro lado, encontramos la vista secundaria de la edificación, en donde sin desconocer la mano del proyectista, se emplea un lenguaje mucho más cauto y orientado a la expresión netamente funcional. Se percibe como una composición basado en la repetición sistemática de los vanos, que responden a la ubicación de los espacios de habitaciones o servicios. El movimiento se reserva para los costados, en donde los balcones de base triangular o los corredores de servicio a desnivel, rompen con la simetría de la propuesta.

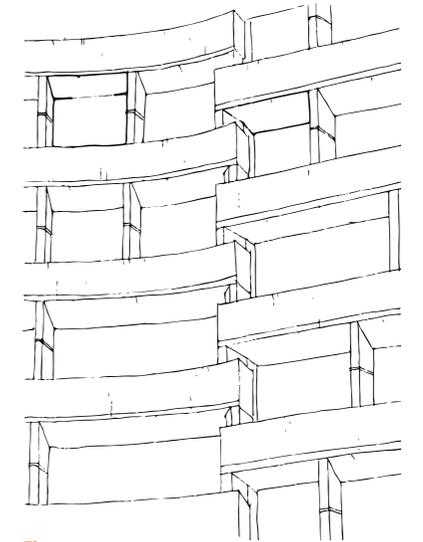
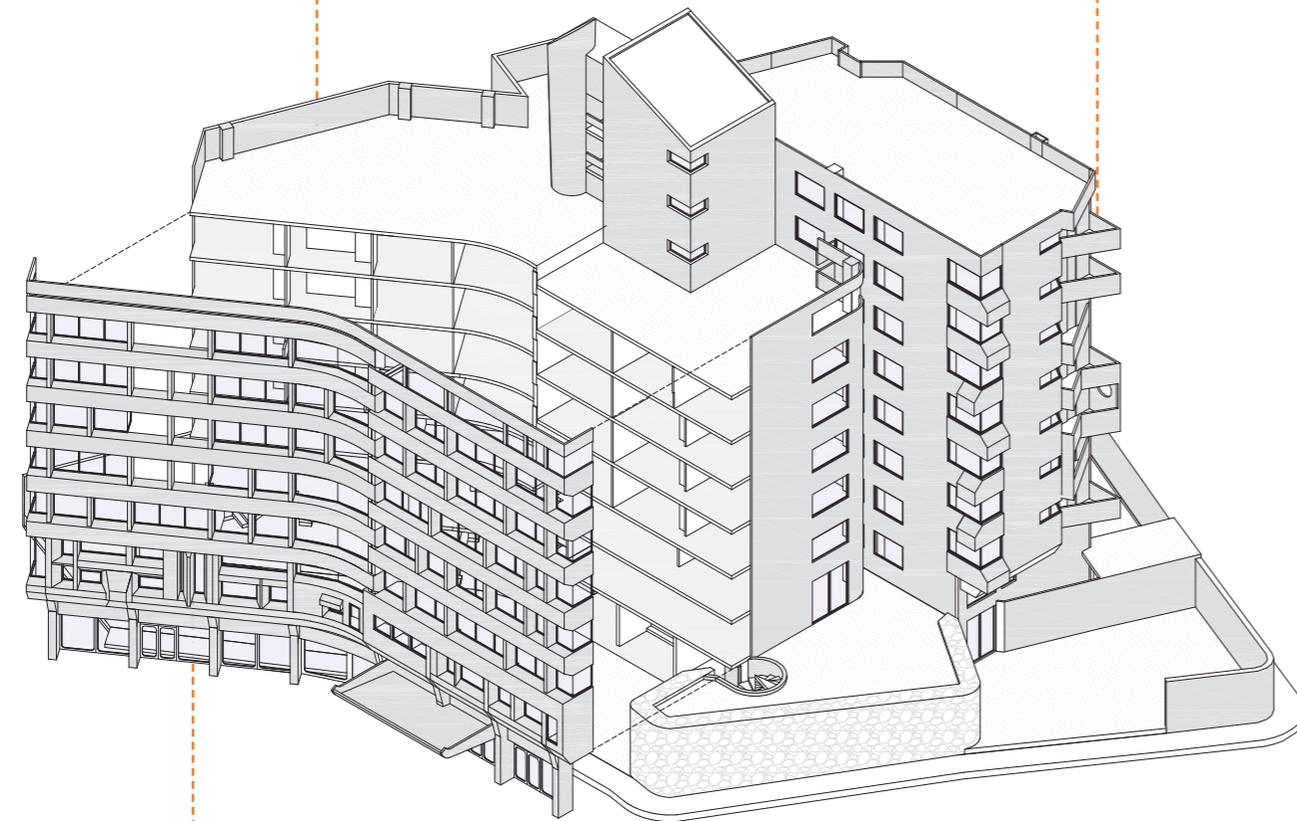


Figura 145.  
Detalle que ilustra el enlace de los antepechos, en el cambio de nivel del bloque frontal.

Elevaciones posteriores, libres del trazado de los linderos del lote.

Tratamiento volumetrico en fachada sur.



Tratamiento de la fachada frontal como un cuerpo portante de hormigón.

Figura 146.  
Axonometría explotada

La concepción de la fachada frontal como un elemento portante, permite para efectos del análisis gráfico, separarla y entenderla como una pieza que posee cierta libertad respecto al total. Así, nace la posibilidad de meditar sobre su incidencia tanto en el resto del proyecto, como en el pensamiento posterior del proyectista. En principio, está claro que se concibe como una pieza independiente (forma), que se ata a un cuerpo en el que se resuelve el programa interno (función). Es decir, la posibilidad de concentrar los intereses plásticos, basados en la expresión brutalista en un elemento jerárquico de la composición y asociarlo a un cuerpo edificado mucho más simple, pero indispensable para dar sentido al proyecto arquitectónico.

Una idea que, aunque pudiera considerarse un tanto aislada, pareciera haber sido reutilizada en proyectos posteriores, tanto del mismo autor como del constructor. En el primer caso, en el edificio Atrium, de finales de la década del setenta (78-81), donde Barragán aborda la relación entre edificio y la vía a la que enfrenta, con una elevación en la que el interés formal es evidente. Emplea nuevamente los trazos profundos para las ventanerías, rompe la verticalidad de la fachada con el desplazamiento de los pisos superior hacia el interior del lindero y enfatiza el uso del hormigón a un gran mural tridimensional fundido en este material.

Por otro lado, intentando elucubrar sobre la influencia de esta idea, en la obra de Oswaldo de la Torre, es posible mencionar el proyecto de modificación de la Casa Roca hacia un el proyecto de oficinas. Siendo ya un confeso seguidor de una arquitectura brutalista, elabora un proyecto de reciclaje de una vivienda, donde el gesto principal consiste en la superposición de una fachada en hormigón a la vista. Misma que emplearía vanos profundos, para marcar la tridimensional representativa que esta fachada. Nuevamente en este caso, una relación de forma, que se suma a la de función, para construir una edificación que pueda asociarse a los de la corriente arquitectónica en estudio.

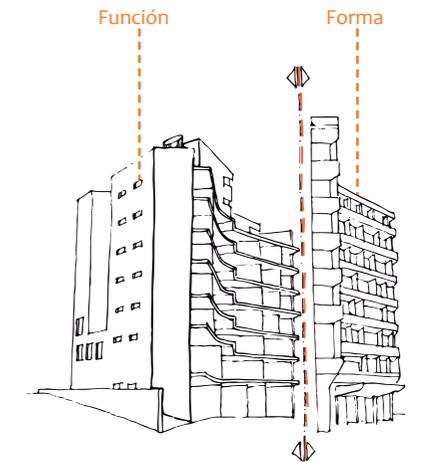


Figura 147.  
Gráfico que expresa la idea de concebir a la forma y la función como elementos independientes.